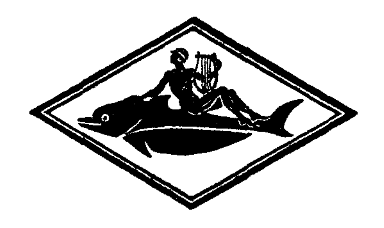
DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

XXVI. JAHRGANG

AMTLICHES ORGAN
DER NS-KULTURGEMEINDE

AMTLICHES MITTEILUNGSBLATT DER REICHSJUGENDFÜHRUNG, ABT. S.



ZWEITER HALBJAHRSBAND
(APRIL 1934 BIS SEPTEMBER 1934)

MAX HESSES VERLAG / BERLIN-SCHÖNEBERG

INHALTSVERZEICHNIS

Seite
ABENDROTH, Walter: Die Zukunft der romantischen Oper 887
ALTMANN, Wilhelm: Ein Brief Otto Nicolais an seinen Vater 744
— Kritische Opernstatistik 903
ANHEISSER, Siegfried: Der Stil der Oper im Rundfunk 503
BASER, Friedrich: Engelbert Humperdinck 908
— Houston Stewart Chamberlains Kampf für Bayreuth 724
BAUMANN, Dr. Otto A.: Die Musik im heutigen Staat 574
BLACHETTA, Walter: Die Entwicklung des Laienspiels 565
BOLT, Karl Fritz: Das Thüringer Volkslied »Ach wie ist's möglich dann« (Autorschaft) 849
BRASCH, Alfred: Oper als Wirklichkeit 882
BROCKT, Dr. Johannes: Zur Gestaltung des musikalischen Rundfunkprogramms . . . 584
BURGARTZ, Alfred: Der preußische Stil in der Musik 721
— Ein musikalischer Don Quichote 809
Cosima Wagner und Houston Stewart Chamberlain im Briefwechsel 910
DAHMS, Walter: Die Anfänge der »galanten« Musik 812
DREETZ, Albert: Richard Wetz und sein Werk 587
ENGEL, ROBERT: Richard Strauß und Rußland 658
FELLINGER, Robert: »Oberon« im 18. Jahrhundert 915
GERIGK, Herbert: Bemerkungen über Busoni 807
— Das Heroische bei Verdi 890
GOFFERJE, F.: Volkhaftes Musizieren der jungen Generation 740
HASTING, Hanns: Junge Tanzkunst und ihre Beziehung zum deutschen Volkslied . . 512
HERZFELD, Friedrich: Georg Friedrich Händel 498
HERZOG, Friedrich W.: Was ist deutsche Musik? 801
JENKNER, Dr. Hans: Der Mythos von Joseph Haydn 569
KEITH, Jens: Der Kampf um den Tanz 737
KOPSCH, Dr. Julius: Der siebzigjährige Richard Strauß 641
KRALIK, Heinrich: Richard Strauß und Wien 652
MÜLLER-BLATTAU, Univ.-Prof. Joseph: Ännchen von Tharau 490
Offener Brief von Hans Pfitzner an Dr. Wolfgang Nufer, Dresden 728
PANDER, Oscar von: München als Festspielstadt 925
PEETERS, Emil: Musik im Schauspiel 900
SCHAB, Günter: »Vollendet das ewige Werk«, Bühnenfestspiele 1934 Bayreuth 893
SCHLEGEL, Paul: Louis Spohr als Opernkomponist 507
— Wilhelm Friedemann Bach 733
SCHLIEPE, Ernst: Die deutsche Volksoper 884
SCHMIDT-GARRE, Helmuth: Beziehungen zwischen Kunst- und Volksmusik um 1200 577
STEINITZER, Dr. Max: Strauß-Programme 656
TENSCHERT, Dr. Roland: Die Tonsymbolik bei Richard Strauß 646
— Die Wandlungen einer Kadenz 663
ULLNER, August: Musik im Wandel der Völker und Zeiten 745
WELTER, Friedrich: Der Quintsextakkord der Subdominante und seine Bezifferung . 831
— Ein Beitrag zur Harmonielehre 590
WERNER, Theodor W.: Der niedersächsische Anteil an der deutschen Musik 826

Abschrift eines Briefes an Herrn Professor Dr. Alfred Lorenz, München 605
Amtliche Mitteilung über die Gründung des »Ständigen Rats für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten« 765
Amtliche Mitteilungen der Reichsjugendführung: Abteilung Schulung und Kulturarbeit 520. 604. 673. 766. 932

DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART:
Konzert 530. 611. 689. 771. 858. 939
Oper 541. 624. 699. 778. 861. 940

Seite
Das Philharmonische Orchester (Berlin) als Reichsorchester 841
Das Programm der Reichsoper (Berlin) 763
Fritz Jödes »Deutschland im Lied« 931
Hans Pfitzner und die Jugend 755
Julius Bittner und die Volksoper 604
Junge Künstler in der neuen Zeit 522
KRITIK:
Bücher 549. 632. 707. 785. 862. 943
Musikalien 551. 633. 708. 788. 864. 945
Rundfunk 526. 609. 685. 767. 856. 937
Schallplatten 552. 714
Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde 933
Neuer Kurs im Hamburger Musikleben 929
Richtlinien für die Musikarbeit der NS-Kulturgemeinde 933
Thingspielmusik zur »Deutschen Passion« 930
Dr. Walter Stang über die NS-Kulturgemeinde 757
Zu Trunks Berufung nach München 846
Zwei Begabungen: Albert Jung und Walter Jesinghaus 919
HIER SPRICHT DIE HITLER-JUGEND:
ABENDROTH, Walter: Hans Pfitzner, der Deutsche 561
BIEDER, Prof. Dr. Eugen: Aktive Jugendmusikpflege 485
GÜNTHER, Johannes, und HERZOG, Friedrich W.: Aufwärts! 669
SCHWARZ, Gerhard: Die Neuordnung der Musik als Aufgabe der jungen Generation 482
STUMME, Wolfgang: Die Formen jugendlicher Musikübung 816

AUSSTELLUNGEN — FESTSPIELE — MUSIKFESTE — TAGUNGEN

Niederländisches Musikfest in Amsterdam . . 958
I. Niederdeutsches Musikfest in Bad Oeynhausen 922
Bayreuther Bühnenfestspiele 1934 681
Chorverbandstag 1934 zu Berlin 840
Die Berliner Richard-Strauß-Ausstellung . . . 756
Island-Woche der Nordischen Gesellschaft (Lübeck) in Berlin 959
Beethoven-Feier 1934 in Bonn 678
Volkstümliches Beethoven-Fest in Bonn . . . 839
21. Deutsches Bach-Fest in Bremen 959
Ludwig-Spohr-Musikfest in Bückeburg . . . 840
Musikwoche in Donaueschingen 682
Die erste Reichstheaterfestwoche in Dresden . 760
Die Feier der deutschen Jugend: »Junge Gefolgschaft« auf der Wartburg-Waldbühne, Eisenach 835
Reichstagung der NS-Kulturgemeinde in Eisenach 759
Musikfest 1935 in Florenz (Programm) . . . 958
Händel-Fest in Göttingen 838
Die Musik bei den Reichsfestspielen Heidelberg 1934 836
Spohr-Feier, Kassel 681
V. Deutsches Händel-Fest in Krefeld 837
Musikfest in Leeds 959
Das dritte Bruckner-Fest in Mannheim . . . 676
Ludwig Webers »Chorgemeinschaft« Mülheim a. d. Ruhr 517
München als Festspielstadt 924
50 Jahre Nürnberger Konservatorium 522
Vierte Nürnberger Sängerwoche 842
Schwedische Musikwoche, Stockholm 599
Musikfest in Stolp 956
Programm des 64. Deutschen Tonkünstlerfestes des Allgem. Deutschen Musikvereins, Wiesbaden 525
Erstes deutsches Tonkünstlerfest im Dritten Reich (Wiesbaden). Von Friedrich W. Herzog 748
Peter Raabes Mahnruf in Wiesbaden 754

DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART

Seite
OPER:
Aachen 624
Basel 542
Berlin 541. 624. 699. 778. 940
Bremen 625
Breslau 543. 625. 700
Chemnitz . . . 543. 625. 779
Darmstadt 626
Dresden 626
Duisburg 626
Düsseldorf 627. 779
Essen 941
Florenz 701
Frankfurt a. M. . . . 780. 861
Freiberg i. Sa. 627
Freiburg i. Br. . . . 543. 941
Hagen 780
Hamburg 544. 701. 781
Hannover 701
Karlsruhe 942
Koblenz 545
Koburg 781
Köln 627. 782
Königsberg 628. 702

Seite
Leipzig 545. 702. 782
Lübeck 703
Magdeburg 546. 704
Mainz 704
Mannheim 704
Monte Carlo 629
München 546. 705. 783
Münster 783
Nürnberg 783
Oldenburg . . . 546. 630. 783
Palermo 705
Paris 629
Reval 630
Riga 631
Rom 631
Rostock 547. 784
Stuttgart 632. 784
Trier 942
Weimar 942
Wien 547
Wiesbaden 706. 862
Zoppot 942

KONZERT:
Aachen 612
Basel 530
Berlin 530. 611. 689. 771. 939
Bochum 531. 613. 771
Bremen 613
Breslau 614
Chemnitz 532. 690. 772
Darmstadt 691
Dresden 614
Duisburg 615
Düsseldorf 615. 772
Eisenach 532
Essen 939
Frankfurt a. M. 773
Freiberg i. Sa. 691
Freiburg i. Br. . 533. 691. 939
Gelsenkirchen 615. 774
Halle 534
Hamburg . . 534. 692. 775. 940
Heidelberg 535. 616
Jena 693
Koblenz 616
Köln 617
Königsberg 618
Leipzig 618. 694. 775
Magdeburg 535. 695
Mainz 696
Mannheim 696
Seite
Mülheim (Ruhr) 776
München . 536. 620. 696. 776
Neapel 536
Nürnberg 777
Oldenburg 539
Paris 537. 620. 697
Recklinghausen 537
Riga 538
Rom 538. 621. 697
Rostock 539
Salzburg 777
Stuttgart 622. 778
Wien 662
Wiesbaden . . . 540. 622. 697
Witten (Ruhr) 698

RUNDFUNK:
Berlin 442. 526. 609. 685. 767 856. 937
Breslau . . . 444. 528. 611. 688
Hamburg 688. 768
Köln 769
Königsberg 938
Leipzig 528. 769. 857
München 529. 770
Paris 529

OPERN-URAUFFÜHRUNGEN

Seite
Darmstadt: Das Wahrzeichen. Von Bodo Wolf 843
Dortmund: Münchhausens letzte Lüge. Von Hansheinrich Dransmann 761
Frankfurt a. M.: Münchhausens letzte Lüge. Von Hansheinrich Dransmann 761
Mailand: Dibuk. Von Ludovico Rocca 606
Neapel: Maristella. Von Giuseppe Pietri . . . 607
Paris: Diane de Poitiers. Von Jacques Ibert . 684
Paris: La Princesse Lointaine. Von Martin Witkowski 608
Seite
Paris: Persephone. Von Igor Strawinskij . . 684
Paris: Tout-ank-Amon. Von Maurice Perez . 684
Rom: Cecilia, Heilige Handlung (Agione Sacra). Von Licinio Refice 525
Stettin: Familie Gozzi. Von Wilhelm Kempff . 674
Stuttgart: »Hans Sachs«. Von Lortzing in Bearbeitung von Oswald Kühn und Heinrich Rückers 683

ZEITGESCHICHTE

Bühnenmusik 635
Funknotizen 560. 640. 720
Konzerte 555. 636. 716. 954
Neue Opern . . . 554. 680. 715. 796. 875. 954
Neue Werke für den Konzertsaal 554. 635. 715 797. 875. 954
Neuerscheinungen 960
Opernspielplan 554. 635. 954
Personalien . . . 556. 637. 717. 797. 875. 959
Tageschronik . . . 557. 638. 718. 798. 876. 955
Todesnachrichten . 560. 640. 720. 800. 880. 960

ZUM EHRENDEN GEDENKEN

Edward Elgar zum Gedächtnis 519
Alfred Heuß † 845
Ein Frühvollendeter! Zum Tode von GMD. Werner Ladwig 523
Zu Carl Reineckes 110. Geburtstag 677
Franz Schreker † 524
Ernst Stegemann † 523
Johannes Wolfs 65. Geburtstag 604
Heinrich Zöllners 80. Geburtstag 844

VERSCHIEDENES

An unsere Leser 481. 881
Anmerkungen zu unseren Bildern . . 800. 880
Beethoven-Preis für Paul Graener . . 549. 603
Der andere Einstein 602
Der Komponist H. Kundigraber teilt mit . . 681
Der Landgraf als Vater Elisabeths 673
Der zweite Band der »Denkmäler Italiens« . 848
Das Ende des Potpourris? 847

Seite
Göteborgs Orkesterförening 679
Eine gutgemeinte Draeseke-Renaissance . . . 603
Nochmals: Hindemith — Ein kulturpolitischer Fall 511. 596
Nur die Leistung soll entscheiden! Wettbewerb der Reichsmusikkammer für junge unbekannte Solisten 764
Preisausschreiben (Graz) 683
Verlorengegangene Manuskripte: Yrjö Kilpinen 680
Wenn Akademiker musizieren 674
Wer hat recht? (Kontroverse über die Oper »Michael Kohlhaas«) 855
Zur Hundertjahrfeier Bellinis (Eine Neubearbeitung der »Norma«) 923

WIR STELLEN VOR

Eduard Bornschein 521
Johannes Günther 515
Prof. Dr. Hans Krill 50 Jahre 522
Felix Oberborbeck 606
Johannes Schüler 521

MUSIKALISCHES PRESSE-ECHO

An der Wende des chorischen Singens . . . 953
Das Ende der »Comedian Harmonists« . . . 872
Der Sinn des Festspiels 869
Der vertonte Rilke 872
Der volkstümliche Bülow 795
Die Bedeutung alter Musik 868
Die erste »Liedertafel« 873
Die Grenzen der Musik 871
Die Lage der deutschen Musikinstrumenten-Industrie 874
Ein Beethoven-Fund? 867
Ein »Irrtum« Rossinis 873
Gerhard von Keußler zum 60. Geburtstag . . . 951
Hugo Distler als Musiker 872
»Ich bin Komponist« (Haydn-Anekdote) . . . 873
Keine »Restauration der Greise« 793
Kirchenlied und Raum 794
Moderne spanische Musik 795
Mozart-Bearbeitungen 868
Nationale Musik im neuen Deutschland . . . 950
Neue katholische Kirchenmusik 871
Neue Wege der Musikerziehung 952
Persönlichkeit, Volk, Masse 793
Persönlichkeitswert in der Musikerziehung . . 871
Pfitzner, ein Künder deutscher Ehre 949
Pfitzner erhält den Goethe-Preis 949
Schulmusik heute 952
Straußiana 789
Über das Verständnis der Musik der Gegenwart 951
Um Chopins Herkunft 796

BILDER

PORTRÄTE:

Artôt de Padilla, Lola . . . . Heft 9
Bach, Johann Sebastian . . . . Heft 10
Bach, Wilhelm Friedemann . . . . . . Heft 10
Bornschein, Eduard . . . . Heft 7
Bruckner, Anton . . . . Heft 8
Busoni, Ferruccio . . . . Heft 11
Furtwängler, Wilhelm . . . . Heft 9
Graener, Paul . . . . Heft 8
Günther, Johannes . . . . Heft 7
Händel, Georg Friedrich . . . . Heft 7
Hanslick, Eduard . . . . Heft 11
Hasse, Johann Adolph . . . . Heft 11
Haydn, Joseph . . . . Heft 8
Herzog, Friedrich W. . . . . Heft 11
Holzapfel, Carl Maria . . . . Heft 11
Humperdinck, Engelbert . . . . Heft 12
Hussa, Maria . . . . Heft 9
Johst, Hanns . . . . Heft 11
Knüpfer, Paul . . . . Heft 9
Krill, Prof. Dr. Hans . . . . Heft 7
Ladwig, Werner . . . . Heft 7
Lauterbacher, Hartmann . . . . Heft 10
Ley, Dr. Robert . . . . Heft 10
Oberborbeck, Felix . . . . Heft 8
Pfitzner, Hans . . . . Heft 8
Rameau, Jean Philipp . . . . Heft 11
Rosenberg, Alfred . . . . Heft 10
Scheidl, Theodor . . . . Heft 9
Schillings, Max von (1920) . . . . . . Heft 9
Schirach, Baldur von . . . . Heft 7
Schüler, Johannes . . . . Heft 7
Schulte-Strathaus . . . . Heft 11
Schütz, Heinrich . . . . Heft 11
Spohr, Louis (2 Porträte) . . . . Heft 7
Stang, Dr. Walter . . . . Heft 10
Stieber-Walter, P. . . . . Heft 9
Strauß, Richard (1901) . . . . Heft 9
Strauß, Richard (1903) . . . . Heft 9
Strauß, Richard (1908) . . . . Heft 9
Strauß, Richard (1909) . . . . Heft 9
Strauß, Richard (1920) . . . . Heft 9
Strauß, Richard (1925) . . . . Heft 9
Strauß, Richard (1933) . . . . Heft 9
Stumme, Wolfgang . . . . Heft 10
Telemann, Georg Philipp . . . . Heft 11
Tietjen, Heinz . . . . Heft 9
Trapp, Max . . . . Heft 8
Urban, Gotthard . . . . Heft 11
Verdi, Giuseppe . . . . Heft 12
Wagner, Cosima . . . . Heft 12

GENERALPROBEN UND ERSTAUFFÜHRUNGEN

Berliner Erstaufführung der »Salome« (1906) . . . . Heft 9
Berliner Generalprobe zu »Ägyptische Helena« (1928) . . . . Heft 9
Berliner Generalprobe zu »Elektra« (1909) Heft 9
Berliner Generalprobe von »Intermezzo« (1925), zwei Bilder . . . . Heft 9

Berliner Generalprobe zum »Rosenkavalier« (1911) . . . . Heft 9
Heinz Tietjen und Richard Strauß nach der Generalprobe von »Arabella« (1933) . . Heft 9
Max von Schillings und Richard Strauß bei der Berliner Generalprobe der »Frau ohne Schatten« (1920) . . . . Heft 9
Wilhelm Furtwängler dirigiert »Arabella« Heft 9

BÜHNENBILDER:

Skizze zu »Ägyptische Helena« I. Akt (Sturm) von P. Aravantinos . . . . . Heft 9
Skizze zu »Ägyptische Helena« II. Akt von P. Aravantinos . . . . Heft 9
Bühnenbild zu »Arabella« II. Akt von Benno von Arent . . . . Heft 9
Bühnenbilder von Gropius zur Uraufführung des »Freischütz« in Berlin 1821 (4 Bilder) . . . . Heft 7
Bühnenbild von der Uraufführung »Münchhausens letzte Lüge« in Dortmund. Entwurf Dr. Fritz Mahnke . . . . Heft 10
Bühnenbild von der Uraufführung »Münchhausens letzte Lüge« in Frankfurt a. M., Entwurf Ludwig Sievert . . . . Heft 10
Bayreuth 1934: 2 Szenenbilder aus »Parsifal«: Gralstempel — Blumenaue . . Heft 12

VERSCHIEDENES:

Aus dem Spiel »Junge Gefolgschaft« der HJ. auf der Wartburg-Waldbühne . . Heft 11
Baldur von Schirach spricht bei der Eröffnung des Obergebiets Ost in Potsdam Heft 7
Die Eröffnung der kulturpolitischen Sitzung der NS-Kulturgemeinde in Eisenach . Heft 11
Hausmusik (Geige, Laute, Blockflöte). Aus einem Führerinnen-Lehrgang des BDM. . . . . Heft 7
Joseph Haydns musikalische Visitkarte Heft 8
Joseph Haydns Sterbezimmer in Wien . Heft 8
Von der Eisenacher Tagung der NS-Kulturgemeinde (2 Bilder) . . . . Heft 11

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

Seite
Armin, George: Kleines Stimmlexikon und Merkbüchlein 145
Arro, Elmar: Geschichte der estnischen Musik 470
Baser, Friedrich: Das musikalische Heidelberg seit den Kurfürsten 632
Bayreuther Festspielführer 1934 943
Bericht über die Musikwissenschaftliche Tagung der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg 1931. Herausgegeben von Erich Schenk . . 60
Bode, Rudolf: Aufgaben und Ziele der rhythmischen Gymnastik 863
Bode, Rudolf: Rhythmus und Anschlag . . . 863
Bücken, Ernst: Geist und Form im musikalischen Kunstwerk 229
Bücken, Ernst: Handbuch der Musikwissenschaft . . . . 470 ff.
Denkmäler Italiens 848
Egert, Paul: Die Klaviersonate im Zeitalter der Romantik 707
Elbertzhagen, Th. W.: Die Neunte. Eine Beethoven-Legende 145
Fellinger, Richard: Klänge um Brahms 107 uff. 229
Findeisen, Kurt Arnold: Lied des Schicksals. Ein Brahms-Roman 146
Fischer und J. Feurer, Sam.: Wegleitung für einen Schulgesangunterricht 945
Frank, Paul: Taschenbüchlein der Musik. 30. Auflage 863
Frotscher, Gotthold: Bachs Orgelbüchlein . . 34
—, —: Geschichte des Orgelspiels usw.
Lieferung 1—3 383
Lieferung 4 549
Lieferung 5 785
Lieferung 7 943
Gehring, Egid: Rich. Strauß u. seine Vaterstadt 787
Günther, Siegfried: Musikerziehung als nationale Aufgabe 311
Seite
Hessel, Carl: Kurzgefaßte Cello-Schule . . . 945
Hesses Musiker-Kalender 1934 295
Istituzioni e Monumenti dell' Arte musicale Italiana (Ricordi) 848
Junker-Breithaupt: Vom Singen zum Klavierspielen 787
Klages, Ludwig: Vom Wesen des Rhythmus . 310
Klein, B. A.: Paganinis Übungsgeheimnis Heft 1 787
Krieger, Erhard: Die Spätwerke J. S. Bachs . 550
Kronberg, Max: Jung Siegfried. Der Jugendroman Richard Wagners . . . . 863 ff.
Lenz, Hans Ulrich: Der Berliner Musikdruck usw. 863
Mayer, Anton: Geschichte der Musik . . 289 ff.
Moser, H. J.: Musiklexikon
Lieferung 7 310
Lieferung 8/9 550
Lieferung 10 786
Lieferung 11/12 862
Müller, Fritz: Das stilechte Spiel auf dem Cembalo 382
Persyn, Jean: Paul Kaul et la renaissance de la lutherie . . . . 944 ff.
Pretzsch, Paul: Cosima Wagner und Houston Stewart Chamberlain im Briefwechsel 910 ff.
Promnitz, Werner: 50 Jahre Hochschule für Musik in Sondershausen 311
Reichwein, Leopold: Bayreuth. Werden und Wesen der Bayreuther Bühnenfestspiele . . 943
Schäfer, Walter: Volk will leben 707
Schäfke, Rudolf: Geschichte der Musikästhetik 745 ff.
Schenk, Erich: Bericht über die Musikwissenschaftliche Tagung der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg 1931 60
Schering, Arnold: Beethoven in neuer Deutung I. 785
Strauß und seine Vaterstadt, Richard 787
Wagner, Richard: Entstehungsgeschichte deutscher Lieder, Heft 1 633

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

Seite
Alt, Bernhard: Suite für 4 Kontrabässe . . . 709
— 4 Stücke für B-Klarinette usw. 709
Althamburger Opernsuite 385
Bach, Joh. Seb.: Adagio und Fuge g-moll aus der I. Sonate für Violine 386
Bach-Vorstufe: Stücke aus J. S. Bachs kleineren Werken 386
Bányáy, Aladar: Serenade für Klavier u. Violine 710
Bartels, Wolfgang von: »Frauentanzkantate« op. 27 472
Bassano, Giovanni: 7 Trios für Geige usw. . . 383
Bauer, Hannes: Ans Vaterland 712
— Braten-Kantate op. 34 634
Bechert, Paul: Serenade für Flöte usw. op. 4 233
Bella Italia: Zwanzig italienische Volkslieder . 232
Bernhard, Christoph: »Fürchtet euch nicht« . 711
Blanchet, E. R.: Ecossaise Nr. 1 und 3 . . . 948
Blessinger, Karl: Scholasticum, II. Mittelstufe 230
Boer, Willem de: Handschriften unbekannter niederländischer Tonsetzer 633
Breithaupt, Rudolf Maria: Kadenzen zu dem Klavierkonzert c- und d-moll von W. A. Mozart 948
Brunner, Hans: Das Klavierklangideal Mozarts 472
Burchard, Max: 5 Lieder 386
Burkhart, Franz: Bella Italia. 20 ital. Volkslieder 232
Buxtehude, Dietrich: Das neugeboren Kindelein 711
Chemin-Petit, Hans: Motette nach Worten von M. Claudius 948
David, Karl Heinrich: Streichquartett-Capriccio für Violine usw. 633
Denkmäler der Tonkunst in Österreich XI. Jahrg. Band 76 864
Deutschland über Alles, 2. Heft 947
Die Alte Geige: Vergessene Weisen großer Meister 709
Dietze, Primus: Ciacona nach einem Thema von Händel 474
Distler, Hugo: »Choralpassion« 62
— »Christ, der du bist der helle Tag« 62
Ditters v. Dittersdorf, Karl: Konzert für Cembalo usw. 147
Donisch, Max: 5 Lieder zu Gedichten von Minna Bachem-Sieger 864
Dreßler, Gallus: 5 Motetten 865
Emborg, I. L.: Sonate op. 54 für Violine und Orgel 634
Engländer, Richard: 2 Sonaten von I. A. Hasse 708
Franck, Melchior: 5 Hohelied-Motetten . . . 387
Frey, Emil: 3 Suiten aus »24 Klavierstücke« op. 58, 62, 66 865
Friedländer, Max: Hymne an Deutschland von W. A. Mozart 234
Gajáry, Stefan von: Elegie für Klavier u. Violine 710
Gal, Hans: Serenade für Violine usw. op. 41 . 312
Gerber, Rudolf: Johannes-Passion von Thomas Selle 945
Gofferje, Karl: Die Blockflöte. 1. Teil 64
Göhler, Georg: Andante Larghetto aus »Berenice« von G. F. Händel 474
Göhler, Georg: Mozartiana — Orchestersuite 552
— Ouvertüre zur Oper »Berenice« von G. F. Händel 946
— »Vater unser« von G. F. Händel 865
— Violinkonzert Nr. 2 147
Grabner, Hermann: Ans Werk! 712
Graener, Paul: Choral im Grünen . . 710. 788
Hamel, Fred: Die Psalmkompositionen Johann Rosenmüllers 471
Händel, G. F.: Andante Larghetto aus »Berenice« 474
— Ouvertüre zur Oper »Berenice« 946
— »Vater unser« für Singstimme usw. . . . 865
Hänsel, Rudolf: »Und ihr habt doch gesiegt« 474
Hasse, Johann Adolph: 2 Sonaten 708
Hasse, Karl: Opus 29, Suite für Violine und Klavier 62
Hausmann, Theodor: Schule der Treffsicherheit 473
— 4 Chöre für Jugend- und Männerchor . . . 551
Hausmusik der Zeit. Heft 2, 4 und 5 62
Hemsi, A.: Trois dances égyptiennes op. II . . 471
Henkler, Paul: Totenzug 866
Hermanns, Hans: Improvisation und Passacaglia für Piano solo 866
Herrmann, Hugo: 2 Männerchöre a-cappella 471
— Zweites Orgelkonzert für Orgel allein, op. 37 63
Höckner, Hilmar: Konzert in e-moll von F. H. Richter 709
Hohenzollern, Albrecht von: Deutschlands Morgenrot op. 8 948
Horn, Kamillo: Das Mädchen am See op. 72 387
Hoyer, Karl: Kanonische Variationen und Fuge über den Choral »Nun bitten wir den hl. Geist« op. 44 63
Hoyer, Karl: Toccata und Fuge für Orgel op. 46 63
Kaplan, Hermann: Violin-Studio 383
Kickstat, Paul: Choralvorspiele, Band II . . 63
— Vorspielbuch Band III der »Choralvorspiele« 386
Kittel, Carl: Deutscher Volksgesang 551
Kiwi, Edith: 7 Trios für Geige usw. von Giovanni Bassano 383
Knab, Armin: 3 Marienlegenden 866
Koch, Markus: Scholasticum III. Oberstufe . 234
Köhnke, Lothar: Es ist ein Neues kommen . . 551
Krauß, Ludwig: Das Wort soll durch die Lande gehn 712
Krüger, Paul: Romanze für Violine und Orgel 65
Lajtha László: IV. Streichquartett 235
— II. Trio á Cordes op. 18 385
Lang, Hans: »Ob ich gleich ein Schäfer bin« 551
Lang, Walter: Opus 20 Suite für Violoncello und Klavier 788
Leifs, Jón: Drei Edda-Lieder op. 4 552
— »Herr erbarme Dich« op. 5 552
— Variationen über ein Beethoven-Thema op. 8 234
— Verschiedene Werke 385
Lemacher, Heinrich: Weihe-Kantate op. 76 . 867
Liber Organi, Altfranzösische Orgelmeister . . 63
Lichey, Reinhold: Saarland in Not! 712
Lopatnikoff, N.: Zweites Quartett op. 6a . . 311
Lowinsky, Eduard: Buch der Kindermusik . . 472ff.

Seite

Luthers Kirchenlieder: 1. Heft: Der Weihnachtsfestkreis 552
Maierhoff, Franz: Wenn über stiller Heide . . 232
Marteau, Henri: Op. 43 Nr. 1: Divertimento für Flöte usw. 634
Martienssen, C. A.: Bach-Vorstufe 386
— Schule der Treffsicherheit 473
Medau, Hinrich: Bewegungsmusik . . . . 947 ff.
Medtner, N.: Sonata Minacciosa für Klavier . 147
Mendelssohn, Arnold: Die Seligpreisungen op. 116 708
Moser, Rudolf: Divertimento für Flöte usw. op. 51, Nr. 1 und 2 313
Moser, Rudolf: Opus 49 Streichquartett . . . 713
Mozart, Wolfgang Amadeus: Hymnen an Deutschland für Chor usw. 234
Mozartiana: Orchestersuite in D-dur 552
Müller, Siegfried Walther: Heitere Musik für Orchester op. 43 312
Müntzel, Herbert: Die Fahne der Verfolgten . 712
Naumann, Ernst Guido: Zwei Männerchöre . . 867
Neal, Heinrich: Acht Gedichte für Deklamation und Klavier 232
Nellius, Georg: 2 Ave Maria 474
Neue Lieder der Jugend 947
Niemann, Walter: Aus einem alten Patrizierhaus 473
— Rondinettos für Klavier op. 130 234
— Wasser-Pastelle op. 122 385
Nucius, Johannes:
Ein geistliches Klagelied, Tenebrae factae sunt, Das heilige Vaterunser } 5stimmig . . . 552
Orszagh, Tivadar: Ungarische Tänze I op. 16a 710
Picha, Frantisek: Op. 18 Suite f. Streichorchester 708
Pitsch, Else: 2 Madrigale für Frauenchor . . 473
Pleyel: Sechs Trios für 2 Violinen 474
Ploner, Jos. Ed.: »Media vita in morte sumus«, Invocation, Passacaglia, Fuga brevis et Coda op. 32 63
Presle, Jacques de la: Pièce de Concert pour Violoncelle et Piano 948
Pröpper, Theodor: Choralvorspiele für Orgel . 551
Rabsch, Edgar: Deutsche Kantate für Singstimme usw. 386
Rabsch, Edgar: Die Brücke, ein Jugendspiel . 633
Ramin, Günther: Das Organistenamt (Choralvorspiele) 63
Raphael, Günther: 3 geistliche Gesänge op. 31 712
— Indroduktion und Chaconne cis-moll für Orgel op. 27 Nr. 1 63
Richter, Franz Xaver: Konzert in e-moll für Cembalo usw. 709
Rochat, Andrée: Sonate für Klavier usw. . . 233
Roesner, Leonhard: Morgenlied der schwarzen Freischar 1813 712
Roselius, Ludwig: Marienlied op. 13. I. . . . 948
Rowley, Alec: 18 melodische und rhythmische Studien für Klavier usw. 711
Rüdinger, Gottfried: Sonate für Orgel zu drei Stimmen op. 89 474
Ruetz, Manfred: 5 Motetten von Gallus Dreßler 865
Sahlits, Jahnis: 10 Lieder für Einzelstimme usw. 788

Seite

Scarlatti, Alessandro: Sechs Concerti grossi für Streichorchester 147
Schattmann, Alfred: 7 ausgewählte Klavierstücke 474
Scherrer, Heinrich: Blockflötenschule 64
— Vortrags- und Unterhaltungsmusik für Blockflöte 64
Schmidt, Arthur: Meine Blockflötenlieder . . . 64
Schmidt, Gustav Friedrich: Altdeutsche Opernsuite aus der »Getreuen Alceste« von G. C. Schürmann 946
Scholasticum II Mittelstufe 230
Scholasticum III Oberstufe 234. 313
Schüler, Karl: Neues Singen. 1. Heft 946
Schulze-Berghof, L.: 6 neue Weihnachtslieder op. 12 708
Schumann, Robert: 8 Polonaises für Klavier 4händig 232
Schürmann, Georg Caspar: Altdeutsche Opernsuite aus der »Getreuen Alceste« 946
Schütz, Heinrich: Geistliche Chormusik 1648 Nr. 2 und 12 708
Schwaen: Kleine Suiten für Violine solo . . . 474
Schweiz, die singt! Die 61
Selle, Thomas: Johannes-Passion 945
Simon, Hermann: Choräle der Nation 946
Spengel, Julius: Das kleine wohltemperierte Klavier op. 100 312
Spitzmüller-Harmersbach, Alexander: Divertimento breve für 2 Violinen usw. op. 6 . . 148
— A.: Variationen über ein eigenes Thema op. 3 und 7 313
Stamitz, Karl: Konzert in D-dur für Viola usw. 713
Stumpp, Jos.: Illustr. Kinder-Klavierschule . 312
Stürmer, Bruno: Ein deutsches Lied »Deutscher« für Männchor 867
Tagliapietra, Gino: Antologia di musica per Pianoforte (18 Bände) . . . . 230 ff.
Thomas: Kurt: 5 dreistimm. Inventionen op. 16b 552
— Sonate Nr. 2 für Violine op. 20 387
Trunck, Richard: 7 Lieder nach Eichendorffschen Gedichten 233
Unger, Hermann: Althamburger Opernsuite . 385
Weber, Heinrich: Choralvorspiele für Orgel op. 10 551
— Introduktion und Doppelfuge f. Orgel op. 9/2 552
— Passacaglia e-moll für Orgel op. 8 63
Wehrli, Werner: Auf zum Mond! Eine lustige Oper zum Gemeinschaftsspiel für Kinder und Große op. 33 64
— Quartett für 2 Violinen op. 37 472
— Zwei Sonatinen op. 35 148
Weiland, Julius Johann: »Herr wie lange willst Du mein vergessen« 711
Werlé, Heinrich: »Es wollte sich einschleichen« 474
Werner, Th. W.: 2. Suite für eine Geige usw. 387
Wetz, Richard: Op. 57 Konzert für Violine . 710
Wolf, Winfried: Adagio und Fuge g-moll aus der I. Sonate für Violine von J. S. Bach . . 386
Wolfurt, Kurt von: Fünf Lieder op. 10, Vier Lieder op. 11, Vier Lieder op. 13 . . . 384 ff.

Seite
Zanke, Hermann: Drei Humoresken für Flöte und Klavier . . . 147
Zanke, Hermann: Idee musicale op. 12 . . . 474
Ziegler, Benno: Scholasticum III. Oberstufe . 313
Ziegler, M. Beata: Das innere Hören, Klavierschule 1 . . . 713
Zika, Richard: 6 Caprices pour Violon seul . 713
Zuckmayer, Eduard: Herbst-Kantate 313

REGISTER DER BESPROCHENEN SCHALLPLATTEN

Gesangsplatten . . . 553. 714
Grammophon . . . 235. 388. 714
Märsche und Soldatenlieder . . . 389
Odeon . . . 388 715.
Operntenöre . . . 553. 714
Orchestermusik . . . 552. 714
Telefunken . . . 235. 388
Unterhaltungsmusik . . . 553. 715

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM GANZJAHRSBAND DES XXVI. JAHRGANGS DER MUSIK (1933/34)

Abendroth, Hermann 53. 74. 124. 156. 218. 219. 239. 242. 297. 314. 372. 461. 465. 617. 691. 694. 768. 771. 798. 954.
— Walter 413. 561. 887.
Abert, Hermann 475.
— Johannes 939.
Abrell, Hans 782. 799.
Achsel 548.
Adam »1805« 272.
— Franz 118. 239. 319. 367. 478.
— Max 464.
Ade, Erich 53.
Ahlersmeyer, Mathieu 307. 544. 775.
d'Albert, Eugen 67. 273. 446. 454. 632. 780. 783. 904.
Albert, Heinr. 490.
Albrecht, Georg v. 778.
Aldenhoff, Bernd 782.
Alessi, Rino 958.
Aletter, Wilhelm 880.
Alexander Friedrich von Hessen 367. 395. 774.
Alexi, Toni 696.
Alfano 273. 527.
Alfvén, Hugo 365. 600.
Allgem. Deutscher Musikverein 955.
Allhoff, Heinz 773.
Alpaerts, Flor 236.
Alpenburg, Rich. von 797.
Alsen, Herbert 369.
Altmann, Wilhelm 156. 185. 238. 348. 398. 903.
d'Ambrosi 467.
Ambrosius, Hermann 132. 236. 395. 695. 857.
Amerling, Melitta 376.
Amfiteatrof, Danielo 610.
Ammermann, Fr. 941.
Anacker 23.
Anday, Rosette 548. 618.
Ander-Donath, Johannes 76. 555.
Andra, Gerd Herm. 222. 543.
André 900.
Andreae 195.
Andreas, Gerd Herm. 58.
— Peter 675.
Andrescu 48. 215. 221. 238. 304.
Andresen, Ivar 897.
Angerer, Margit 47.
Anheisser, Siegfr. 503. 782.
Anrooj, P. 476.
Ansermet, Ernest 315. 467.
Ansorge, Conrad 528.
— Margarethe 294. 528.
Anton, F. Max 156.
Antonelli, Luigi 207.
Anwander 463.
Aravantinos, Panos 446. 757.
Arbeitsfront, Wettbewerb der Deutschen 436.
Arendt, Hans 116.
Arent, Benno von 140. 305. 542. 757.
Armhold, Adelheid 238. 369. 558. 613. 679. 687.
d'Arnal, Alexander 57. 140. 446. 700.
Arndt-Ober, Margarete 304. 305. 943.
Arnheim, Rudolf 256.
Arnold, Heinz 635.
— Kurt 770.
Aschoff, Renate von 454.
Atterberg, Kurt 215. 292. 365. 430. 441. 600. 765. 766.
Auber 904.
Auerbach, Maria 695.
Augsburger Sängerhalle 876.
— Singschule 720.
Aumüller, Georg 456.
Ausländer-Musikinstitut, Deutsch. 877.
Autenrieth, Cläre 205.
Autori 139.
Baake-Bolitsch, Marga 675.
Bach, Johann Ludwig 155.
— Joh. Seb. 1. 34 ff. 94. 151. 152. 155. 156. 164. 237. 240. 272. 275. 328. 330. 335. 343 ff. 349. 391. 403. 461. 469. 476. 499. 663. 721. 807. 813. 828. 958.
— Phil. Em. 1. 138. 155.
— Wilhelm Friedemann 155. 733 ff. 770.
Bach-Gesellschaft (Hamburg-Altona) 799.
— Neue 640. 959.
Bachchor Nürnberg 777.
Bachem, Ferdinand 208.
Bachmann, Walter 772.
Backhaus, Reina 209.
— Walter 532.
— Wilhelm 74. 133. 216. 220. 239. 401 ff. 455. 457. 532. 533. 540. 558. 614. 635. 679. 716. 719. 772. 773. 859.
Bading, Henk 477.
Badisches Kammer-Orchester 691.
Baeker, Ernst 957.
Bahr-Mildenburg, Anna 138.
Baklanoff, Georges 632.
Balakireff 660.
Balász Béla 256.
Baldner, Max 130.
Baldovino, Amedeo 468.
Balguerie, Susanne 608.
Baller, Sigurd 782.
Balzer, Hugo 50. 124 ff. 298. 306. 460. 615. 627. 773. 779.
Banda Fascista (Chieti) 692.
Bandel, Johs. 536.
Bandrowska, Odarka 462.
Bankwitz, Arthur 222.
Bär, G. 627.
Barat 374.
Bard, Arthur 143. 547.
Barge, Hermann 528.
Barraud, H. 466.
Barré, Kurt 227. 705. 927.
Bartels, Wolfgang von 687.
Barth, Marcel 958.

Barthe, Engelhard 688.
Bartholitius, Alfred 438.
Bartlet, Ethel 137.
Bartók, Béla 134. 211. 273. 370. 371. 394. 767. 777.
»Baryton« (Musikinstrument) 959.
Basch, Maria 220.
Baselli, Alfred 779.
Baser, Friedrich 85. 259. 277. 422. 724. 837. 908.
Basilides, M. 134. 371. 858.
Basler Trio 217. 456.
Bast, Elsa 376.
Baßermann, Hans 533.
Bastide, Paul 685.
Baton, René 302.
Battaglia 139.
Bauckner, Arthur 453.
Bauer, Ernst 623.
— Georg 455.
Baum, Günther 555.
Baumann, Anton 305.
— Otto A. 574.
Bäumer, Margarethe 438.
Baumgartner, Paul 75.
Bausznern, Waldemar von 75. 367. 612. 636. 640. 716.
Bax, Arnold 137.
Bayer, Friedrich 765. 766.
Bayreuth 5 ff. 18 ff. 90. 150. 153. 238. 418. 432. 681. 724 ff. 799. 869 ff. 879. 893 ff. 924 ff. 938.
Bayreuth-Bund 957.
Bechert 529.
Beck, Konrad 195. 464. 554. 636. 716. 939.
Becker, Hans 784.
— Hugo 400. 556.
— Karl Ferdinand 23.
— Kurt 460.
— Willy 376. 625.
Beckmans, José 629.
Beecham, Sir Thom. 137. 296. 959.
Beer, Sidney 215.
Beerwald, Georg 717.
Beer-Wallbrunn 118. 367.
Beethoven, Ludw. van 2. 22. 66. 71. 74. 94. 95. 118 ff. 152. 157. 218. 219. 220. 239. 262. 270. 272. 276. 316. 328. 330. 335. 350. 354 ff. 360. 374. 403. 414. 498. 533. 614. 619. 637. 663. 723. 804. 839. 867 ff. 879. 891. 900. 904. 959.
Beethoven-Fest Bonn 678. 839.
Beethoven-Preis 603.
Behm, Eduard 687.
Behnsen-Gramcko, Elisabeth 314.
Behr, Hermann 457. 614.
Behrend 783.
Beil, Herbert 613.
Beilke, Irma 438. 703. 770. 783.
Beinert, Paul 533.
Bekker, Paul 246.
Belardinelli, Danielo 621.
Belker, Paul 615. 774.
Bellan, Leopold 479.
Bellini, Vincenzo 112. 272. 639. 813. 876. 923 ff. 958.
Belter, Hans 536.
Betzou, Ly 699.
Benda, Franz 390. 609.
— Georg 295. 366.
— Hans von 50. 129. 211. 295. 307. 366. 527. 558. 618. 678. 780.
Benecke, Otto 317.
Benescu 48.
Benvenuti, Ugo 780.
Bérard, Carol 430.
Berber, Willy 455. 620.
Berber-Quartett 616.
Berberich 219. 536. 557. 620.
Berdelli 696.
Bereiter, Marthe 477.
Berend 453.
Berg, Adolf 616.
Berg, Alban 467. 479. 556. 903.
— Johannes 532.
— Nathanael 292. 600.
Berger, Erna 56. 305. 376. 542. 779. 930.
— Julius 528.
— Wilhelm 610. 798. 938.
Berglund 238.
Bergmann, Bruno 761.
— Wilhelm 630.
Bergner, Karl 620.
Berkeley, Lennox 137.
Berkmann, Jost 58.
Berlioz, Hector 22. 259. 360. 498.
Berndt, Richard 557.
Bernhard, Christoph 830.
— Franz 366.
Bertermann, Gerhard 51.
Berthold 452. 455. 705.
Bertholi, Heinz 752.
Berufsstand Deutscher Komponisten 238. 956.
Besch, Otto 293. 610. 636. 842.
Beschle, Max 716. 773.
Besly, Maurice 765. 766.
Besseler, Heinrich 840. 879.
Bettendorf, Emmy 131.
Bettingen, B. 369.
Bettzieche, Otto 613.
Betz, Hans 463.
Beumelburg, Walter 609.
Beythien, Kurt 529.
Bialas, Günter 688.
Bickerich, Viktor 555.
Bie, Oskar 478.
Bieder, Eugen 485. 559. 605. 960.
Biehl, Franz 770.
Biesler, Wilhelmine 772.
Bihn, Friedrich 611.
Bilse, Benjamin 958.
Binder, Fritz 465, 777.
Binet, Jean 195.
Binzer, Erika 637.
Birke, Oswald 378.
Birtner, Herbert 138.
Bischoff, Elisabeth 157.
— Nelly 448.
Bitter, Werner 876. 923.
Bitterauf, Richard 556.
Bittner, Albert 273. 432. 540. 630. 716. 784. 955.
— Julius 475. 604. 701. 904. 954.
Bizet, George 73. 159. 273. 447. 456. 778.
Björn, Alf 365. 628. 782.
Blachetta, Walther 565.
Blanke, Walter 449.
Blatt, Else 687.
Blätter der Staatsoper Berlin 77.
Blättermann, Tina 628.
Blauel, Werner 299. 859.
Blaufuß, Theo 460.
Blech, Leo 57. 305. 395. 446. 778. 954.
Bleier, Siegmund 776.
Blockflöte 337.
Blockflötenbewegung, Die 64.
Blumer, Theodor 293. 294. 770. 857.
Bock, Kurt 532.
Bockelmann, Rudolf 56. 238. 304. 542. 544. 619. 624. 692. 699. 897. 930.
Boddien, Fride von 538.
Bodensiek, Herbert 687.
Brockspähler, Herm. 954.
Böhlke, Erich 301. 308. 535. 546. 695. 704.
— Herta 222. 447.
Böhlke-Trio 536.
Böhm, Karl 59. 135. 307. 377. 396. 447. 761. 763.
— Willy 465.
Böhme, Kurt 694.
Bohnen, Michael 446. 542.
Bohnhoff, Hans 306.
Boieldieu, François Adrien 702. 719.
Bokor 548.
Boell, Heinr. 74. 372. 618.
Bollmann, Hans Heinz 466.
Bolt, Karl Fritz 849.
Bonelli, Richard 227.
Bongartz, Heinz 133, 560, 798.
Bonucci, A. 217. 539.
Book, Rose 781.
Borck, Edmund von 476. 878.
Borgioli, Dino 227.
Borgmann, Hans Otto 338.
Bork, Hans 840.
Bormann, Adolf 73. 547.
Bornschein, Eduard 521. 527.

Borodin 220. 306. 637.
Bosch-Möckel, Katharina 53. 75. 469.
Bose, Fritz von 770. 960.
Bosse, Gustav 400.
Bossi 467.
Böttcher, G. 693.
— Lukas 208.
Boult 137.
Bozetti, Fritz 223.
Brahms, Johannes 2. 24. 43. 44. 67. 72. 77. 107 ff. 116. 136. 162. 165. 168 ff. 216. 238. 273. 276. 299. 330. 339 ff. 352. 373. 374. 403. 414. 456. 533. 610. 637. 678. 810. 826. 879. 959.
Brahms-Medaille 396.
Brailowskij 220. 621.
Bramberge, Elvira 60.
Brand, Max 752.
Brandenburg, Friedrich 143. 450.
Brands-Buys, Jan 320. 400. 941.
Branzell, Karin 699.
Brasch, Alfred 882.
Brath, Johannes 308.
Braun, Carl 541. 701.
— Emmy 620.
— Helena 310. 705.
— Oskar 226. 702. 783.
Braunfels 273.
Bräunling, Arnold 76.
Braus, Dorothea 138. 622.
Brechmann-Stengel 631.
Bredow, Gerhard 396.
Brehme, Hans 457.
Breithaupt, Rudolf, Maria 81. 155. 156.
Bremer, Fritz 74.
Bresser, Jan 460.
Bresser-Quartett 615.
Bret, Gustav 220. 302.
Boehe, Ernst 959.
Brigadere, Annas 60.
Breu, Simon 956.
Brockt, Joh. 274. 584.
Broell, Robert 466. 529.
Brombacher, Julius 60.
Brückl, Vally 206. 684. 941.
Bruckner, Anton 135. 136. 138. 216. 218. 219. 273. 330. 395. 414. 422 ff. 533. 540. 573. 617. 637. 663. 723. 811.
Bruckner-Fest (Heidelberg) 676.
Brückner, Ludwig 750.
— Wolfgang 880.
Brugger, Wolfgang 687.
Brügmann 453.
Bruhn, Margarethe 306. 447. 779.
Bruhns, Nikolaus 829.
Bruinier-Quartett 687. 937.
Brun, Fritz 195.
Brunckhorst, Arnold, Melchior 829.
Bruneau, Alfred 800.
Brunsvik, Graf Franz von 26.
Brust, Herbert 636. 938.
Buchal, Herm. 528.
Buchenthal, Grete 616.
Buchner, Paula 781.
Büchsenschütz, Gustav 338.
Bückmann, Robert 528. 750.
Buckner, Paula 142.
Budapester Streichquartett 220. 302.
Budde, Kurt 527.
Bueb, Roland 535.
Bueren, Margret 859.
Bühler, Lissy 777.
Bühnenbildkunst, Schule für 75.
Bullerdick, Walter 51.
Bullerian, Hans 294. 686.
Bülow, Hans von 23. 27. 273. 345. 757. 795.
— Maria von 81.
Bunden, Willy 454.
Bunlet, Marcelle 302. 629.
Bünte, Charles 158.
Burg, Robert 238. 626. 898.
Burgartz, Alfred 721. 809. 921.
Burggraf-Forster, W. 314.
Burghardt, Hans Georg 298. 688.
Burgstaller, Siegfried 129.
Burk, Lotte 700.
Burkard, Heinrich 129.
Burkhard, Willi 195.
Burkhardt, Max 129. 159. 331. 479.
Burle-Marx 556.
Busch, Adolf 302. 456. 536.
— Fritz 53. 374. 426. 554. 557. 635. 876.
Buschkötter, Wilhelm 129. 130. 442. 769.
Buschmann, Karl 58.
Buschquartett 217. 319. 456.
Busoni, Ferruccio 151. 273. 314. 475. 637. 774. 807 ff.
Busser, Henry 768.
Bußler, Ludwig 345.
Butting, Max 674.
Büttner, Paul 298.
Butzon, Hans 860.
Buxtehude, Dietrich 167. 829.
Cabrussi, Nelia 770.
Cairati, Alfredo 716.
Callab, Camilla 761.
Capellen, Georg 480.
Carnuth 705. 928.
Carol-Bérard 765. 766.
Caroni, Marie 136. 142. 533.
Caruso jr., Enrico 637.
Casadesus, Fr. 537.
Casals, Pablo 956.
Casella, Alfred 74. 216. 366. 466. 538. 618. 640.
Cassado, Gasparo 294. 534. 612.
Catopol, Else von 702.
Cebotari, Maria 761. 770.
Cedor, Dore 454.
Cejka 765.
Chamberlain, H. St. 724 ff. 910 ff.
Chamlee, Mario 227.
Charlemagne 608.
Charlier, Herbert 298. 306. 447. 626. 772. 779.
Chemin-Petit, Hans 129. 301.
Chereau 608.
Cherubini 272. 351. 498. 905.
Chevalley, Heinrich 320.
Chitz, Arthur 378.
Chopin, Frédéric 4. 113. 723. 796. 857.
Chopin-Institut, Friedrich 799.
Chorgesangwesen 38. 45. 61. 66. 77. 332. 333. 426. 953.
Chorgesang-Hochschule Krefeld 877.
Chormusik 301.
Chorvereinigungen, Einbau der 934.
Chorwesen, Reichsverband für 319. 436.
Cilea, Francesco 373.
Cimarosa 272. 813.
Classens, Gustav 840.
Claus, Ruth 378.
Clausen, Arthur 797.
— Fritzi 615.
Clezio, Le 608.
Coates, Albert 879.
Coenen, Paul 527. 616.
Collignon, Ferd. 617.
»Comedian Harmonists« 872.
Conrad, Albert 378. 702.
Consbruch, Thea 453. 783. 860.
Conseil Permanent pour la Coopération International des Compositeurs 765 ff.
Conz, Bernhard 628. 702.
Conze 308.
Cooper 220.
Corazolla, Margarete 129.
Cornelius, Maria 142.
— Peter 221. 273. 468. 469. 905.
Correck, Josef 142. 308. 702.
Cortot, Alfred 138.
Cossel, Friedrich Willibald 169.
Costa, Mario 127 ff.
Couperin 813.
Courvoisier, Walter 687.
Crappius, Andreas 830.
Cremer, Ernst 426. 450. 676. 704.
— Hans Martin 73.
Creß, Richard 798.
Cruciger, Kurt 451.
Cui 660.
Czernik, Willi 293. 442. 715.
Czubok, Engelbert 454. 632. 684.
Dach, Simon 492 ff.
Dachs 26.
Daffner, Hugo 938.
Daegner, Wolfgang 131.

Dahms, Walter 812.
Dallapiccola, Luigi 211.
Dammer, Karl 140. 370. 376. 465. 763.
Damrosch, Walter 479. 556. 639.
Dandelot 371.
Daniel, Heinz 544. 781.
Dannenberg, Marga 226.
Dargomyschky 272.
Dathe, Eduard 316.
Daube, Otto 638.
Daue, Otto 543. 626.
Daum, Heinz 702. 703. 783.
David, Johann Nepomuk 475. 939.
Debelak, Justus 57.
Debüser-Passavent, Tiny 129. 237.
Debussy, Claude 77. 273. 467. 501. 662. 890.
Decker, Hans 452. 463. 705.
Deetz, Elsa 431.
Degen, Helmut 618. 769.
Degler, Josef 225.
Delannoy 466.
Délibes 273.
Delius, Frédéric 273. 800.
Delseit, K. 678.
Derpsch, Gisela 55.
Desderi, Ettore 358.
Dessoff, Margarete 316. 477.
Deutsche Arbeitsfront, Wettbewerb 436.
Deutsche Musikbühne 314. 315. 479. 538. 936.
Didam, Otto 775.
Diehl, Heinz 451.
Diener, Hermann 557.
Diesing, Ursula 627.
Dietrich, Claus 702.
— Käte 762.
— Willy 449. 458.
Dietz, Johanna 637.
Dinse, Walter 780.
Dirigenten-Kursus (Basel) 877.
Disclez, Joseph 159.
Distler, Hugo 62. 239. 372. 463. 555. 692. 716. 768. 769. 777. 872.
Ditter, Gotthold 541.
Dittersdorf 155. 530.
Dittmer, Karl Oskar 613.
Dittrich, Rudolf 141.
Döderlein, J. 628.
Dobay, Franziska v. 701.
Döhler, Erich 547. 630.
Dohnany, Ernst von 134. 211. 273. 370. 371. 767. 956.
Dohrn, Georg 134. 218. 397. 457. 614.
Dombrowski, E. v. 538.
— Hans-Maria 116. 236. 443.
Domgraf-Faßbaender, Willy 300. 376. 456. 609.
Donath-Oßwald, Herbert 610.
Donisch, Max 49. 207. 451. 460. 765. 766.
Donizetti 115. 272. 380. 394. 905.
Donkosaken-Chor 462. 468. 621.
Dopolavoro 332.
Doret, Gustave 195.
Döringhaus, Ella 859.
Dörlemann 769.
Dorlini 629.
Dornseiff, Richard 704.
Dörrer, Elly 58. 222.
Doyen, Jean 374.
Drach, Paul 54. 58. 306. 532. 626.
Draht, Johannes 929.
Dransmann, Hansheinrich 73. 554. 761. 861. 904. 954.
Dräsecke, Felix 24. 138. 273. 315. 369. 603.
Dreetz, Albert 587.
Dresdener Philharmonie 397.
Dresdner Streichquartett 159. 536.
Dressel, Alfons 60. 453. 465. 783.
— Erwin 394. 460. 528. 610. 749. 767.
— Heinz 158. 462. 703. 955.
Dreßler-Andres 329.
Drewes, H. 287.
Dreyer, Arnold 158.
Drissen, Fred 217. 294. 369. 623. 703. 838. 858. 860.
Dröll-Pfaff, Else 307.
Drost, Ferdinand 53. 469.
— Hendrik 60. 454. 783.
Drummer, Irma 293. 840.
Dryden, John 836.
Duhan 228.
Duis, Ernst 939.
Dukas, P. 134.
Dupont, J. 621.
Düsseldorfer Trio 615.
Düster 776.
Dvorak, Anton 4. 273. 717.
Ebel, Arnold 53. 212. 559. 773.
Ebers, Clara 224. 763.
Ebner 529.
Eckardt, Franz 875.
Eckert, Gerd 255.
— Hilde 316. 692.
Ecklebe, Alexander 560.
Eger, A. 691.
Eggers, Kurt 226.
Eggert, Karl 58. 627.
Egk, Werner 52. 215. 226. 696. 715.
Egli, Johanna 74. 301. 465. 717.
Ehrenberg, Carl 156. 314. 528.
»Ehrenring der Philharmoniker« 319.
Ehrich, Martin 699.
Ehrmann, Alfred von 339.
Eibenschütz, José 52. 130. 212. 368. 693. 768.
Eichbaum-Klockow, Else 79.
Eichhorn, Bernhard 118.
— Kurt 923.
Eichinger 452. 704.
Eickemeyer, W. 693.
Eidens, J. 357.
Eigel-Kruttge, Br. 460.
Einstein, Alfred 602.
Eipperle, Trude 453. 783.
Eisenacher Reichstagung der »Deutschen Bühne« 757 ff.
Eisenberg, Maurice 138.
Eisenlohr, Ilse 700.
Eisenmann, Alexander 343.
— Will 118.
Eisinger, Irene 47.
Eitz, Carl 156.
Eldering, Br. 959.
Elgar, Edward 137. 477. 519. 878.
Elgers, Paul 396.
Ellger, Hilde 133. 619.
Elmendorff, Carl 73. 156. 239. 303. 309. 399. 452. 455. 463. 469. 623. 624. 698. 706. 717. 749. 752. 754. 862. 896.
Elshorst, Clara Maria 319.
Emge, Hans 797.
Emmel, Felix 144.
Enesco 143.
Engel, Hans 880.
— Maria 142. 314. 450. 701.
Engelmann-Gillrath, Milli 769.
Engels, Eugen 769.
Engelsmann, Walter 18. 94.
Enslin, H. 465. 860.
Epple, Ludwig 696.
Epstein, Ellen 26. 395.
Erb, Hermann 692.
— Karl 465. 615. 616. 618. 692.
Erben-Groll, Lotte 236.
Erdlen, Hermann 52. 464. 534. 751. 768. 842. 922.
Erdmann, Eduard 75. 860.
Erhardt, Otto 138.
— Oskar 955.
Erkel, Franz 26. 370.
Erlenwein, Herbert 557.
Erlich, Kurt 554.
Ermold, Ludwig 140. 760.
Ernst II. von Sachsen-Coburg-Gotha, Herzog 186.
Ernst, Elisabeth 676.
— Klara 676.
Erpf, Edmund 769. 779.
— Hermann 369. 842. 939.
Esche, Willy 466.
Eschenbach 78.
Eser-Thewanger, Grete 778.
Esser, Winand 613.
Esterl, Willy 717.
Ettl, Walther 226. 452.
Eulenburg, Ernst (Verlag) 480. 960.
Euringer, Richard 930.
Eweler, Grete 937.

Eyer, Joseph 630.
Fabricius, Werner 830.
Fahrni, Helene 75. 469. 613.
Falk, Walter 57. 222. 543. 700.
Falkenberg, Max 459. 532.
Falla, Manuel de 795. 861.
Faninal, Sofie 791.
Farbe-Ton-Forschung 201. 255.
Farkas, F. 135.
Faßbaender, Hedwig 159. 959.
Faßler, Otto 454.
Faure, G. 220.
Faust, Hertha 544. 775. 781.
Fecker, Ad. 778.
Fehres, Wilhelm 876. 923.
Fehse-Quartett 687.
Fellerer 555.
Fellinger, Robert 915.
Felsenstein, Walter 225. 448. 628. 782.
Ferencsik, J. 371.
Fest, Max 619.
Festspiele (Heidelberg) 836.
— (München) 924 ff.
— (Salzburg) 924 ff.
Fette, Günther 540.
Feuerberg 25.
Feuermann 135.
Feuge, Elisabeth 453. 619. 705. 928.
Feyertag, Fritz 400.
Fichtmüller, Hedwig 453. 928.
Fidesser, Hans 56. 376.
Fiebig, Kurt 211. 294. 768. 937.
Fiedler, Max 216. 369. 527. 839. 939.
Finke, Fidelio 777.
Fiorillo 75.
Fisch 308. 628.
Fischbach, Lotte 143. 450. 704.
Fischer, Albert 55. 133. 370. 396. 463. 538. 840. 859.
— Edwin 135. 138. 239. 301. 402. 457. 470. 531. 615. 616. 620. 773.
— Friedel 691.
— Karl 118. 227. 380.
— Lore 372.
— Martin 529. 939.
— Oscar 610.
— Res 364.
— Susanne 445. 446. 624.
Fischer-Klamt, G. 955.
Fischhof 26.
Flecken, Volkmar 539.
Fleischer, Hanns 438. 527. 540. 782. 943.
Flesch, Carl 239. 956.
Flötenuhr-Kompositionen 281 ff.
Flotow, Friedrich von 224. 547. 782. 905. 929.
Fokin, M. 684.
Folge, Paul 297. 772.
Folkert, Hero 615. 774.
Formacher, Franzi von 133.
Formichi 139.
Forsell, John 599.
Forster, Joseph 186.
— Karl 478.
Foerster-Fröhlich, Hermine 960.
Fortner, Wolfgang 464. 476. 535. 556. 560. 685. 770. 955. 956.
Fortner-Halbaerth, Bella 626.
Franck (1822) 273.
— Cesar 136. 373. 621.
Frank 272.
Frankenstein, Clemens von 687.
Frankfurter Museums-Gesellschaft 773.
— Orchesterverein 774.
Franz, Hubert 309. 546.
— Hugo 704.
Franzen, Wilhelm 142. 844. 941.
Freccia, Massimo 371.
Freiburger Kammertrio 298.
Freimuth, Gertrud 859.
Freizeitwerk 332.
Fremdt, Henny 118.
Frenzel, Rich. 543.
Frese, Rudolf 628.
Frey, Alfred 538.
— Walter 477.
— Willy 225. 308.
Freytag, Heinz 529.
Frickhoeffer, Otto 50. 211. 294. 331. 442. 469. 555. 609. 686. 767. 856. 938.
Frid, G. 371.
Friderich, Karl 298. 306. 626. 691.
Friebe, Paul 222.
— Wolfgang 625.
Friedericci, Hanns 309. 455.
Friederici, Hans 706. 752.
Friedrich II. von Preußen 1. 389. 721.
Friedrich, Elisabeth 57.
Frind, Anni 446. 687.
Frisch, Trudl 301.
Frischenschlager, Friedrich 778.
Fritton, Hedwig 777.
Fritzsch, E. W. (Verleger Richard Wagners) 5 ff.
Fritzsche, Gustav 769.
— Johannes 226. 439. 782.
— Max 675.
Frommel, Gerhard 236. 371. 527. 773. 856.
Frommer, Paul 938.
Fuchs, Eugen 221. 238. 304. 624. 699.
— Martha 141. 238. 447. 761. 898.
Fürst, Leonhard 254.
Furtner, Joseph 453.
Furtwängler, Wilhelm 53. 132. 140. 216. 296. 304. 339. 370. 394. 396. 398. 430. 456. 459. 475. 478. 530. 535. 542. 560. 612. 619. 622. 697. 699. 720. 772. 776.
Gabrieli, Giovanni 476. 861.
Gade, Niels W. 70. 315.
Gahlenbeck, Hans 78. 718.
Gambenspiel 433.
Gambke, Fritz 774.
Ganzhorn, Anny 640.
Garut, Lucie 538.
Gast, Peter 905.
Gatter, Julius 635.
Gättke, Walter 51. 689.
Gaubert, Philippe 220. 608.
Gebert, Ernst Ewald 397. 640.
Gebhard, Hans 239. 529. 751. 769. 777. 842.
— Lily 138.
— Max 238. 719.
Gebhardt, Gusti 208.
— Rio 447.
Gedok-Trio 462.
Geib, Otto 859.
Geilsdorf, Paul 690.
Gelli 139.
Geiser, Walter 195.
Geißler, Ew. 54.
Geister, Martha 144. 781.
Geistfeld, Loni 532.
Genner, Richard 689.
Gentner-Fischer, Else 141. 224. 780.
Gentz, Ludwig 345.
Georgi, Erna von 132. 705.
Geräuschkulisse 901.
Gerbert, Karl 136. 461.
Gerdes, Kurt 610.
Gerhardt, Paul 117. 397.
—-Schulthess 238.
Gerhart, Maria 480.
Gerheim, Ina 941.
Gerigk, Herbert 13. 637. 807. 880. 890.
Gerlach, Rudolf 453.
Gernik, W. 297.
Gerstberger, Karl 370. 443. 613. 715. 937.
Gerster, Otmar 73. 205. 319. 368. 447. 720. 769. 862. 904. 937. 941.
Gertler-Quartett 135.
Gerz 928.
Gerzer, Lina 309.
Gesellschaft für neue Musik, Internationale 718.
Gewandhausdirektorium (Umbildung) 718.
Ghione 607.
Giannini, Dusolina 56. 57. 236. 371. 377.
— Vittorio 154. 236.
Gibilaro, Stefano 621.
Giebel, Karl 314. 450. 701.
Gielen, Josef 626.

Gierlsches Gedächtnis-Stipendium 877.
Gieseke, Karl Ludwig 915.
Gieseking, Walter 74. 132. 137. 159. 239. 294. 297. 299. 301. 303. 367. 392. 530. 556.
Giesenregen, Dora 155.
Gigli, Benjamino 139. 296. 300. 371. 380.
Gillessen, Alfred 299.
Ginrod, Friedrich 310. 455. 752.
Ginsberg 395.
Ginster, Gia 372. 556. 616. 619. 838. 858. 859. 860.
Giordano 380.
Girnatis, Walter 130. 212. 535. 768.
Gisevius, Werner 687.
Gitzke, Hedwig 547.
Glanz, Sigmund 306.
Gläser, John 141. 780.
— Paul 155. 690.
Glasunoff, A. 138. 468. 660.
Gleicher, Hans 529.
Glettenbergs Institut 532.
Glier 60.
Gliese, Rochus 56.
Glinka 272.
Gloez 684.
Glogner, Anni 58.
Gluck 142. 272. 298. 307. 308. 498. 532. 889. 891. 905.
Goebbels, Josef 248. 502. 516. 545. 687. 760. 898.
Gofferje, F. 740 ff. 766.
Göhler, G. 75. 460. 610. 686. 857.
Gohr, Else 637.
Göhre, Hilde 860.
Gold, Karl 861.
Golestan, Jan 537.
Göpelt, Philipp 534. 775. 857.
Görgel, William 797.
Gorgus, Luzi 58.
Gorina, Hanna 452. 705.
Goering, Herm. 152. 498.
Görlich, Hans 705.
Görner, Hans Georg 73.
Gorter, Albert 452.
Gössling, Werner 922.
Göteborgs Orkesterförening 679.
Goethe-Medaille f. Wissenschaft und Kunst 798.
Goethe-Preis 949.
Götsch, Georg 157.
Göttert, Julius 160.
Gotthardt, Carl 378.
Gottschald, Arthur 76.
Goetz, Hermann 273. 623. 752. 905.
Götz, Willi 55.
Goetze, Walter W. 625.
Gounod 273. 541. 873. 905.
Graeber, Walter A. F. 74. 529.
Grabner, Hermann 315. 476. 534. 779.
Grabofsky, Adolph 720.
Grabow, Dr. 73. 144.
Graf, Herbert 364. 861.
Graef, Otto A. 698.
Gräfe, Joh. Friedr. 827.
Graefenstein, Heinrich 299.
Grahe, Hans 781.
Grahl, Hans 544. 775.
Gram, Peder 765. 766.
Grammerstorff, Gretel 627.
Gräner, Georg 90.
Graener, Paul 37. 39. 73. 111. 126ff. 129. 130. 155. 163. 211. 212. 216. 236. 240. 241. 244. 294. 306. 308. 315. 331. 354. 367. 417. 419. 431. 443. 453. 455. 516. 527. 528. 531. 549. 564. 598. 603. 610. 612. 618. 635 ff. 687. 780. 859. 905. 930.
Grau, Arno 142. 314. 450. 702.
— Carl 372.
Graun, K. H. 389. 829.
Gravina, Gilbert 620.
Gräwe, Erwin 54. 615. 616.
Green, L. Dunton 363. 400.
Gregor, Gerhard 460.
Grell, Eduard 201.
Grenzebach, Ernst 797.
Greß, Richard 155. 468.
Grether, Hanne Friedel 675.
Grétry 272. 815.
Greverus, Bodo 310. 752.
Grevesmühl-Quartett 615.
Griebel, August 782.
Grieg, Edvard 4. 70 ff. 74. 284 ff. 797.
Grimm, Friedrich Carl 155. 443.
— Hans 209.
Grimpe, Alex 212. 688.
Groh, Herbert Ernst 715. 798.
Grohe, Oskar 422.
Grohl, Lola 454.
Gromov 60.
Groenen, Josef 625. 781.
Groß, Grete 58.
— Josef 451.
— Lislott 547.
— Richard 58. 222. 396.
Große-Weischede, August 776.
Großmann, Gustav 454.
Grosser, L. 547.
Grote, Gottfried 373.
Grovermann 768.
Gruber, Franz Xaver 197.
— Ludwig 878.
Grümmer, Paul 433.
— Wilhelm 306. 315. 627. 960.
Grüner-Hegge, Odd 215.
Grunewald, Elisabeth 449.
Grunsky, Karl 425.
— Wolfgang 777.
Gruodi, J. 48. 127.
Grusnick, Bruno 463.
Guhr, Kurt Rudolf 400.
Gui, Vittorio 701.
Gümmer, Paul 555. 703.
Günsburg, Raoul 629.
Günter-Kothé, Adine 695.
Günther, Bernhard 638.
— Johannes 38. 78. 127. 241. 457. 515 ff. 604. 669.
—-Schule, München 395. 800.
Gura, Hedy 307. 544.
Gurlitt, Manfred 52.
— Willibald 78.
Guß, Käthe 307. 627.
Guszalewicz 705.
Gutheil-Schoder, Marie 445.
Gutheim, Karlheinz 475. 941.
Gutmann, Julius 308. 544. 775. 781.
Haag, Herbert 955.
Haas, Eduard 379.
— Joseph 74. 212. 294. 299. 315. 464. 476. 555. 610. 617. 636. 687. 695. 715. 720. 767. 768. 777.
— Martha 466.
— Max 442.
Habeneck 262.
Habicht, Ilse 752.
Hadamovsky, Eugen 130.
Hafgren-Dinkela, Lili 306. 448. 626. 761.
Häfner, R. 74.
Hageböcker, Walter 142.
Hagemann, Carl 376. 458.
Hagen, Oscar 839.
Hahn, Reynaldo 629.
— Willy 767.
Hainmüller, Emmy 224. 763. 780.
Haldenstein, Paula 779.
Halévy 272.
Haller, Valentin 700. 763. 782.
Hallström, Erich 143.
Halm, August 691.
Halton, Thea 761.
Hamann, Bernhard 460.
Hamerik, Ebbe 477.
Hamm, Adolf 217. 530.
Hammer, Birger 286. 457.
— Gusta 703. 929.
— Gustav 692.
— Willi 372. 535. 688. 703.
Hammes 228.
Händel, E. 958.
Händel, Georg Friedrich 115. 144. 150. 249. 272. 349. 498 ff. 576. 614. 619. 804. 833. 838. 889.
— -Fest Göttingen 838.
— -Festwoche Halle 799.
— -Fest Krefeld 718. 837.
— -Gesellschaft, Deutsche 718. 837.
Hanke, Paul 309.

Hanke, Wilfried 396.
— Willi 876.
Hann 928.
Hannemann, Erich 212.
Hanns, Conrad 693.
Hänsel, Rud. 534.
Hansen, B. 631.
— Inga 378.
— Konrad 771.
Hanslick, Eduard 4. 23. 25. 247. 809 ff.
Hanstedt, Georg 529.
Harlan, Fritz 308.
Harmonielehre 590 ff.
Harre, Regina 844.
Harsanyi, Tibor 537.
Hartmann, Arthur 129.
— Carl 365. 372. 546. 625. 628. 704.
— Georg 762.
— Max 78.
— Rudolf Otto 60. 376. 453. 783.
Hartung, Rudolf 461.
Hasse, Johann Adolf 181 ff. 317. 372. 609. 829.
— Karl 62. 239. 475. 536. 635. 691. 717. 778. 875.
Hasselmann, Edith 770.
Hasselmans, Louis 138. 220.
Hasting, Hanns 400. 512.
Hattenbach, Wolfgang 768.
Hauf, Karl 448.
Haug, Hans 364. 542.
Haupt, Werner 460.
Hausegger, Sigmund von 53. 74. 134. 156. 219. 243. 394. 417. 419. 426. 430. 465. 536. 612. 620. 676. 687. 696. 717. 752. 753. 765. 810. 846.
Hausmann, Theodor 236.
Hausmusik 62. 81 ff. 153.
Hauß, Karl 142.
Havemann, Gustav 74. 116. 297. 298. 301. 303. 393. 531. 539. 615. 616. 618. 695. 749. 764. 840.
— -Quartett 463. 558. 613. 678. 679.
Haydn, Joseph 66. 94. 115. 138. 272. 281. 328. 330. 349. 535. 554. 569 ff. 635. 716. 718. 770. 804. 873. 958. 959.
Haym, Rudolf 300. 618.
Hayn, Fritz 556.
Hefni, Mahmut 959.
Hefter-Hümpfner, Lisabeth 394.
Heger, Robert 56. 137. 154. 216. 307. 445. 446. 528. 542. 614. 624. 943. 954.
Hegner, Anna 857.
Hehemann, Max 204. 240.
Heidelberger Reichsfestspiele 836.
Heidenreich-Laux, Edith 857.
Heidersbach, Käte 57. 140. 238. 296. 299. 542. 623. 624. 703.
Heidrich, Herbert 51.
Heiken, Gussa 450.
Heimbach, Erich 449.
Hein, Richard 450.
Heindl, Marietheres 307.
Heinefetter, Wilhelm 431. 480.
Heinitz, Wilhelm 78. 534.
Heise 768.
Heister, Martha 307. 544.
Heitmann, Fritz 240. 241. 396. 476. 798.
Helbig, Käte 51.
Helger, Otto 304.
Helletsgruber, Luise 228. 446.
Hellmesberger, Josef 25.
Helm, Anny 449. 701.
Hendrik-Wehding Hans 857.
Henke, Waldemar 781.
Henking, Bernhard 301. 695.
Hennecke, Hildegard 75. 372. 613.
Hennies, Ewald 461. 768.
Henrich, Hermann 695.
Henschke, Grete 378.
Hensel, Fritz 703.
— Walter 150. 670.
Herbert, Maxim. 454.
Herbst, Margarete 704. 705.
— Rudolf 238. 777.
Hennesmann, H. 458.
Hermann, Gerhard 131.
— Hans 155. 367. 528.
— Max 53.
— Theo 929.
Hernried, Robert 79.
Herrmann, Hugo 118. 316. 477. 556. 558. 632. 635. 640. 691. 702. 715. 856.
— Joseph 628.
— Kurt 529.
— Marion 699.
Hertzka-Gedächtnisstiftung, Emil 239.
—-Preis, Emil 719.
Herwig, Hans 127. 299. 859.
Herzfeld, Friedrich 265. 498.
Herzog, Friedrich W. 78. 243. 401. 429. 669. 748. 759. 763. 776. 801. 836. 887. 923.
— Ulrich 464.
Heß, Arnold 461.
— van der Wyk, Theodor 129.
Hesse, Herbert 58. 763.
— Karl 539.
Hessen, Alexander Friedrich von 367. 395.
Hesses Musikerkalender 1934 295.
Heßling, Hans 378.
Heumann, Kurt 636.
Heuser 694.
Heuss, Alfred 156. 845.
Heyde, Martha 613.
Heyn, Bruno 627.
Heyne, Annemarie 116.
Hezel 453. 783.
Hiekel, Hellmuth 76.
Hierl, Otto 770.
Hilber, J. G. 357.
Hild, Heinrich 455.
Hildebrand, Camillo 367.
Hildebrandt, Ulrich 370.
Hilgemeier, Anita 454.
Hillenbrand, R. 58. 306. 626.
Hillengass, Hedwig 143. 450. 704.
Hiller, Ferdinand 27.
— Johann Adam 184.
— Wilhelm 222.
Himmighofen, Thur 308. 942.
Hindemith, Paul 74. 75. 150. 235. 273. 277. 315. 394. 417. 430. 457. 475. 476. 511. 527. 530. 596. 681. 703. 716. 720. 769. 774. 858. 861. 903. 930.
Hinze-Reinhold, Bruno 240. 294. 367. 686. 878.
Hirblinger, Michael 529.
Hirt, Franz Joseph 456. 539.
— Fritz 539.
Hirzel, Max 140.
Hitler, Adolf 1. 2. 53. 90. 91. 144. 148. 153. 156. 248. 401. 430. 545. 554. 672. 727. 760. 790. 898.
—-Orchester 239.
—-Seldte-Plakette 317.
Hitzig, Wilhelm 770.
Höber, Lorenz 212.
Hoche, Curt 480.
Hochkofler, Max 776.
Hochreiter, Yella 136. 454. 455. 632.
Höffer, Paul 395. 715. 769.
Höfflin, Hans 543.
Hoffmann, Ernst 58. 625.
— E. T. A. 50. 208. 905.
— Hans 75. 555. 693. 859.
— Hansi 454.
— Josef 137.
— Lore 58. 543. 700.
— Rudolf 772.
—-Behrendt, Lydia 130.
—-Brewer, Viktoria 319.
Hofmann, Albert 540.
— Alois 927.
— Curt 297. 532.
— Heinz 702. 783.
— Ludwig 57. 943.
— Norbert 468. 778.
Hofmannsthal, Hugo von 444.
Hofpauer, Max 346.
Högner, Friedrich 74. 475. 695 751.
Hohberg, R. 776.
Hohlfeld, Berty 624.
Höhn, Alfred 557. 617. 623. 774.

Holle, Hugo 238. 622. 751.
— Madrigalvereinigung 530. 557.
Höller, Karl 239. 358. 394. 749. 753. 768. 842. 954.
Höllger, Georg 611.
Hollpach, Eva 701.
Holmgreen, Ingeborg 60. 453. 783.
Holnay, Françoise 629.
Holndonner, Ilonka 131. 468.
Hoelscher, Ludwig 467. 612. 840. 956.
Holst, Gustav 800.
Holtschneider, Carl 319.
Holtzwart, Fritz 857.
Holz, Adelheid 687.
— Karl 26.
Holzapfel, C. M. 840.
Hölzel, Fr. 287.
Holzer, Josef 777.
Holzheu, Elisabeth 770.
Hölzlin, Ernst 845.
— Heinrich 143. 450. 676. 704.
Holzmeister, Klemens 381.
Homann, Günter 397.
Homanner, Anselm 622.
Homola, Bernhard 211.
— Oskar 38.
Honegger, Arthur 273. 371. 466. 467. 479.
Hönig, Augustinus 688.
Hoog, Herbert 616.
Hoogstraaten, van 839.
Hoonte, Kolter ten 544.
Hoppe, Hermann 457.
Horand, Theodor 438. 702.
Horn, Rudi 319. 435. 878.
Hörner, Hans 456.
Hornegg, Meta 454.
Horovitz-Barney, Ilka 28.
Horowitz, W. 371. 374.
Horst 784.
Horst-Wessel-Lied 322 ff.
Hörth, Franz Ludwig 221. 305. 446. 542. 624. 779.
Hösl, Albert 293.
Hoeßlin, Franz von 58. 218. 222. 305. 426. 543. 614. 700.
Hospach, Victor 706. 943.
Hotter, Hans 929.
Hoyer, Karl 237. 478. 532. 556. 640. 695. 750.
Hubay Jenö v. 878.
Huber, Hans Peter 195. 468. 778.
Huberman, Bronislaw 135. 302. 371. 396.
Hubertus, Romanus 784.
Hübner, Manfred 703.
Hübschmann, Werner 73. 532. 555.
Hufeld, Arno 443.
Hügel, Margit 958.
Huhnen, Fritz 208.
Hullebroeck, Emil 765.
Hülser, Willi 461. 773.
Hummel, Erich 543.
— Ferdinand 186.
Humperdinck, Engelbert 273. 305. 377. 378. 448. 700. 703. 901. 905. 908 ff. 942.
— Wolfram 226. 378. 545. 702.
Hundt, Marion 452. 461. 463. 704. 705.
Hüni-Mihaczek, Felicie 454.
Hurlebusch, Heinr. Lorenz 829.
Huesch, Gerhard 56. 57. 303. 376. 395. 431. 446. 539. 612. 618. 622. 687.
Huschke, Konrad 22.
Huesgen, Rudolf 845.
Huth, Alfred 51. 768.
— Fritz 76.
Hüttig, Gerhard 546. 704.
Ibest, Jacques 537. 684.
Idrányi 371.
Ihlau, Fritz 367.
Ihlert, Heinz 559.
Iltz, W. B. 779.
Immisch 73. 144.
Incagliati, Matteo 380.
Ingenbrand, Josef 314. 796.
Inghelbrecht, D. E. 374. 621.
Ingnaschak, Helscha 858.
Intime Kunstabende der Musik (Nürnberg) 718.
Irmler, Alfred 38. 78. 154.
Ivogün, Maria 455.
Jacob, Werner 779.
Jacobs, Karl 226. 378. 545. 782.
Jacoby, Wolfgang 130.
Jäger, Adolf 705.
Jahnn, Hanns Henry 78.
Jakob, Karl 439.
Jámbor, A. P. 371.
Janacek 137. 273. 905.
Jank-Hoffmann, Walter 784.
Jansen, Martin 695.
Janssen, Herbert 57. 238.
Jarnach, Philipp 75. 314.
Järnfelt 71.
Jazzmusik 150.
Jemnitz, A. 134. 371.
Jenkner, Hans 161. 569.
Jenny 358.
Jensen, Adolf 475.
— Ludwig Irgens 215.
Jentsch, Lore 861.
— Walter 611. 937.
Jerger, Alfred 47. 228. 480. 548. 861.
Jesinghaus, Walter 716. 921.
Joachim Albrecht (Prinz von Preußen) 297.
— Gertrude 704.
— Joseph 43. 45. 273.
Jobst, Max 529.
Jochum, Eugen 57. 74. 79. 211. 221. 300. 301. 366. 370. 449. 544. 692. 775. 781. 859. 929.
— Georg Ludwig 125.ff. 236. 638. 773. 959.
— Otto 615. 616. 716. 750. 858. 875.
Jöde, Fritz 150. 671 ff. 931 ff.
John, H. 691.
Jöken 943.
Jölli, Oscar 297.
Jomelli 272.
Joos (Ballett) 374.
Jopke, Richard 774.
Jora, Michael 48.
Jorio, Antonio di 207.
Josef II., Kaiser 2.
Jost, Albrecht 76.
Jost-Arden, Ruth 365. 628.
Josúús, P. 631.
Jugend, Theater der 289.
Junck, Maria 454. 675.
Jung, Albert 685. 919 ff.
— Anita 627.
— Fritz 463.
— Helene 140. 761.
Junge, Rudi 610.
Jungkind, Lisa 225.
Jungkurth, Hedwig 687.
Junk (Tanzgruppe) 627.
Junker, Richard 156.
Juon, Paul 443. 459. 528. 610. 637.
Jürgens, Annemarie 378.
— Eva 613. 699. 774.
Just, Fritz 772.
Justus 307. 780.
Kabasta, Oswald 375. 477. 720.
Kadoly, Zoltan 456.
Kadosa, Paul 135. 479.
Kähler, Karl 376.
— Willibald 425.
Kainer 699.
Kaiser, Kurt 378. 451.
Kaiser-Breme, Clemens 545.
Kajanus 71.
Kaktin, Adolf 631.
Kalb, Andreas 770.
Kaldeweier, Ewald 372. 458. 465. 717. 774. 859.
Kalenberg 228.
Kalix, Adalbert 238. 466. 777.
Kalk, Walter 116.
Kallab, Camilla 140.
Kallenberg, Siegfried 314.
Kaller, Ernst 135. 939.
Kalman 543.
Kalmi, Umo 536.
Kalnin, Alfred 209.
Kalter, Sabine 544. 775. 781.
Kamann, K. 626.
Kaminski, Heinrich 354. 527. 531. 773. 777. 904.

Kampfbund für Deutsche Kultur 45. 116.
— -Kammerorchester 59.
Kampflied 65.
Kamphausen, Anni 306.
Kandl, Eduard 305. 376.
Kandt, 780.
Kantorei Leipzig 720.
Kapesser, Karl 534. 616.
Kapp, Julius 73. 77. 142. 154. 155. 375. 541. 543. 779. 954.
Karajan, Herbert v. 875.
Karg-Elert, Sigfrid 476. 695.
Kase-Ellmenreich, Ella 400.
Kasseler Musiktage 1933 42 ff. 636. 957.
Kasten, Otto 379.
Katz, Grete 859.
Kauffmann, Leo Justinus 769.
Kaufmann, Theodor 461.
Kaun, Hugo 294. 319. 331. 611.
— Maria 777.
Kautsky, Robert 47. 381.
Kayser, Otto 559.
Keetman, Gunild 800.
Kehr, Fr. 54.
Kehrer, Willy 857.
Keil, Gerhard 378.
Keiser, Reinhard 52.
Keith, Jens 475. 737. 837.
Keller, Hermann 467.
Kempen, Paul van 133. 538. 612.
Kemper, Hartwig 703.
Kempf, Friedrich 705.
Kempff, Georg 55.
— Wilhelm 129. 132. 218. 220. 300. 452. 466. 531. 539. 617. 622. 674. 687. 749. 768. 856. 879.
Kentner, L. 135. 371.
Kergl-Quartett 426. 616. 676.
Kern 228. 548.
Kerntler-Trio 135. 371.
Kes, Willem 560.
Kestenberg, Leo 671. 674.
Keussler, Gerhard von 556. 879. 951.
Kicinski, Hans 547.
Kickstat, Paul 535.
Kienzl, Wilhelm 273. 309. 430. 454. 455. 621. 625. 715. 905.
Kiessig, Georg 379. 857.
Kilpinen, Yrjö 303. 611. 612. 680. 765. 766. 768.
Kiltz, Arthur 452.
Kipnis, Alexander 304. 542.
Kirchenkompositionen, Werkklasse für 239.
Kirchenlied 66. 799.
Kirchenmusik, Katholische 318. 356. 871 ff.
— Reichsverband für evang. 317.
Kirchenmusikalisches Institut Frankfurt a. M. 877.
Kirchheim, Katharina 129.
Kirchhelle 358.
Kirchhoff, Walter 305. 875.
Kirchner, Robert-Alfred 694.
— Rudolf 539.
Kirckpatrick, Ralph 693.
Kirschfeldt, Alfred 538.
Kirsten, Ernst 938.
Kistemann, Leonhard 306.
Kittel, Karl 782.
— Bruno 237. 369.
Kittelscher Chor, Bruno 217. 296. 456.
Kjerulf 768.
Klamt, Jutta 400.
Klangfarbe v. Saiteninstrumenten, Wettbewerb betr. 957.
Klapproth, Arthur 226. 378. 451.
Kleemann, Hans 857.
— -Quartett 469.
Kleiber, Erich 50. 53. 74. 79. 217. 221. 240. 296. 315. 348. 376. 456. 459. 476. 477. 531. 538. 635. 716. 959.
Klein, Eugen 616.
Klein-Franke-Quartett, Eva 373.
Kleinecke, Rob. 692.
Kleist, Otto 857.
Klemperer, Otto 134. 316. 395. 880.
Klenau, Paul von 154. 206. 541. 768. 855. 904.
Klengel, Julius 204. 240.
— Paul 770.
Kletzki, Paul 476. 477.
Klingler, Karl 612. 771.
— -Quartett 297. 301. 460. 693. 696.
Klink-Schneider, Henriette 777.
Klinkhart, Fritz 297.
Klitsch, Edgar 546.
Kloeber, Rud. 454.
Klose, Margarete 298. 304. 623.
Kluge, Elisabeth 58.
— Rudolf 379.
Klughardt, August 293. 443.
Klußmann, Ernst Gernot 373. 769. 876. 922.
Kment, Elsa 224. 780.
Knab, Armin 212. 315. 394. 466. 767. 777. 842. 937.
Knak, Gustav 692.
Knapp 228.
Knäpper, Felix 628. 782.
Knappertsbusch, Hans 219. 237. 463. 546. 620. 776. 927.
Knaudt, Hans 396.
Knauth, Elisabeth 694.
Kneip, Gustav 129.
Kniestädt, Georg 157. 160. 295. 397. 957.
Knoblauch, Erich 959.
Knoch 347.
Knörl, Hans 456.
Knorr, Lothar v. 366.
Knüpfer, Otto 400.
Kobalt, Karl 79.
Kobin, Otto 535. 799.
Köblin, Fanny 449.
Koch, Claus-Dietrich 314. 450.
— Franz 468.
— Friedrich E. 443.
Kochanski, Paul 400.
Köchel, Franz 379. 452.
Köcher 694.
Kocher-Klein, Gilda 309.
Kodaly, Z. 370.
Koegel, Ilse 307. 544.
Koegl, Else 857.
Koell, G. 693.
Kohl-Mannheim, Hans 616.
Köhler, Johannes Ernst 798.
— Otto Andreas 771.
Kohtz, Richard 307. 780.
Kolbe, Gustav 859.
Kolberg, Hugo 314.
Kolessa, Lubka 216. 533. 535.
Kolisch-Quartett 220.
Kollo 306.
Kölner Streichquartett 218.
Kolniak, Angela 140.
Komponisten, Berufsstand Dtsch. 956.
— Ständiger Rat für die Internationale Zusammenarbeit 765 ff.
Komregg 452. 696. 704. 705.
Konetzny, Anny 531. 624. 763. 928.
König-Buths, Else 460.
Könnecke, Chr. Fr. 537.
Konopatzki, Cilly 155.
Konoye, Hidemaro 132 ff. 294. 300. 352.
Konwitschny, Franz 142. 533. 543. 844 ff. 941 ff.
Konzertwesen, Aufbau 935.
— Reichsverband für 317. 957.
Kopper-Klein, Hilde 611.
Kopsch, Julius 641. 765. 766.
Körfer, Maria 237. 296. 371. 465.
Korjus, Miliza 695.
Kormann, Hans Ludwig 695. 776. 796.
Kornauth, Egon 237. 240. 319. 468. 879.
Kornely 696.
Körner, Erika 451.
— Walther 777.
Korngold 273. 302.
Kortum, Arnold 776.
Korty, Sonja 861.
Kosack, H. P. 493.
Koschat, Thomas 877.
Koschate, Steffi 616.
Koster, Ernst 768.

Köther, Karl 454.
Koethke, Karl 54.
Kötter, Paul 144. 544. 775. 781.
Kraft, Walter 688.
Kraft durch Freude 332.
Kraiger, Grete 546. 704.
Kralik, Heinrich 652.
Kramer, Margret 619.
Krämer, Ernst 761.
— -Bergau, Margarete 693.
Kranz, Albert 74.
— Fritz 942.
Kranzhoff, J. 613.
Krasa, Hans 236.
— -Jank, Minna 547. 630. 784.
Krasselt, Rud. 73. 136. 142. 236. 308. 314. 461. 701.
Kraus, Richard 455. 632. 785.
Krause, Gerhard 397. 557.
— Paul 476.
Krauß, Clemens 46. 47. 228. 381. 426. 459. 548. 861.
— Fritz 454. 546. 928.
— Max 554.
— Otto 206. 632. 785.
— Werner 959.
Krayer, Lilly 308.
Krebs, Otto 798.
Kreft, Bratko 47.
Krehl, Stephan 770.
Kreichgauer, Rudolf 367.
Kreiser, Kurt 476.
Kreisler 468.
Kreiten, Karlrobert 615.
Kremer, Martin 140. 238.
Krenek, Ernst 236. 274. 398. 418. 456. 903.
Krenn, Fritz 56. 140. 446.
Kretschmann-Arnold, Aline 529.
Kretzschmar, Curt 780.
Kreuchauff, André 840. 859.
Kreutzberg, Harald 448.
Kreutzer, Bernhard 836.
— Konradin 212. 609. 618. 905.
Křička, Jaroslav 765. 766.
Krieger, Fritz 613. 770.
Kriegler 611.
Krill, Johannes 522.
Krips 228.
Kritikerschule Moskau 559.
Krohn, Max 300.
Kroll, Oskar 557.
Kronenberg, Carl 60. 308. 454. 783.
Kröger, Theodor 79.
Krüger, Ulrich 687.
Krumbein, Otto 157.
Kruttge, Br. Eigel 460.
Kruyswyk 928.
Kubatzky, Margarete 308. 628.
Küffner, Alfred 455.
Kugler, Franz 630.
Kühn, Oswald 683.
Kuhn, Siegfried 132 529. 532.
Kühnhold, Rudolf 640.
Kulbach-Satter 538.
Kulenkampff, Georg 130. 216. 220. 297. 300. 309. 374. 459. 466. 612. 614. 616. 773.
Kullmann, Charles 221. 296. 619.
Kulm, Walter Müller von 456.
Kummer 464.
Kunad, Werner 798.
Kunc, A. 537.
Kundigraber, Hermann 394.
Künnecke, Eduard 73. 222. 306. 308. 369. 419. 862.
Kunze, Anni 58. 222. 447. 625.
Kuppinger, Heinrich 450. 676.
Kursch, Richard 155. 212.
Kusche, Ludwig 156.
Kusterer, Arthur 236. 942.
Küßwetter, Albert von 143.
Kutzschbach, Herm. 394. 448. 626.
Kutzschenbach, Hans Erdmann von 718.
Kuula, Toilo 536.
Kuyper, Elisabeth 528.
Kyra, Ilse 208.
Laafs, Ernst 750.
Laban, Rudolf von 57. 376. 446. 542. 624.
Laber, Heinrich 221. 620.
Labey, Marcel 621.
Ladwig, Werner 112. 127. 135. 397. 455. 459. 523. 560.
Laiensingbewegung 934.
Laienspiel 565 ff.
Lambert, Constant 479. 861.
Lamond, Frédéric 133. 367. 443. 457. 462.
Landowska, Wanda 220.
Landré, Willem 957.
Lang, Hans 357. 464. 529. 751. 842.
— Helene Renate 878.
— -Trio 217.
Lange, Annemarie 378. 438.
— Hans 476.
Langen, Margret 620.
Langer, Hans Klaus 155.
— Wolfgang 627. 928.
Langnese, Ralph 777.
Lanyi-Plätz, Margit 460.
Larcon, Elsa 763.
Larkens 452. 705.
La Roche, Adelheid 217.
La Rotella, Pasquale 209. 629.
Larsén-Todsen, Nanny 943.
Laska, Josef 316.
Lauber, Josef 530.
Laue, Hellmuth 859.
Lauer-Portner, Anita 777.
Laufkötter, Karl 684. 941.
Laugs, Richard 611. 797.
— Robert 54. 236. 395.
Laurisin 135.
Lausnay, G. de 621.
Layher, Kurt 157. 477.
Lazarus, Daniel 536.
Lechner, Fritz 858.
— Leonhard 619.
Le Clezio 608.
Ledwinka, Franz 468.
Le Fleur, Paul 621.
Legler, Gerhard 451.
Léhar 307. 309. 548. 904.
Lehmann, Fritz 839.
— Lotte 216. 219. 228. 302. 316. 319. 468. 695.
Lehne, Henriette 534.
Lehrer-Singlager 877.
Leib, W. 955.
Leiboldt, Friedrich 875.
Leichtentritt, Hugo 397.
Leider, Frida 238. 304. 699.
Leifs, Jon 314. 357. 559. 765. 766.
Leipziger Kammerorchester 857.
Leisner, Emmi 369. 466. 838.
Lemacher, Heinr. 156. 315.
Lemba, Arthur 630.
Lemnitz, Tiana 141. 308. 701. 761.
Lencs, Melani 60.
Lendvai 555.
Léner-Quartett 302. 371.
Lent, Irmgard 613.
Lenz, Maria 546. 782.
Lenzewski-Quartett 774.
Lenzewsky, Gustav 466.
Leoncavallo 56. 209. 273. 305. 906.
Leonhardt, Charlotte 776.
— Karl 207. 236. 309. 454. 468. 622. 632. 778.
Lert, Ernst 347. 701.
— Richard 621.
Leschetizky, Ludwig 298. 306. 372. 447. 458. 626. 772. 779.
»Les Ondes« (Musikinstrument) 303.
Lessing, G. E. 782.
Leue, Fritz 460.
Levy, Ernst 621.
Lex, Maja 800.
Leyden, Rudolf van 155.
Liberts, L. 60. 631.
Lichtenberg, E. 135.
— Hannel 447.
Liebenberg, Eva 296.
Liebscher 453.
Liedertafel, Die erste 873 ff.
Lienhard, Theo 58. 543.
Liesche, Rich. 130. 134. 314. 370. 614. 959.
Limbach, Dr. 840.
Limmert, Erich 55. 239.
Lincke, Paul 369.
Linde, Robert v. d. 142. 306.
Lindemann, Ewald 308. 628. 702.
Linder, Karl 557.
Lindner, Edwin 294. 442. 527. 768. 938.

Lindner, Karl 527.
Lindström, Margret 859.
Link, Else 705. 942.
Linnebach 705. 928.
Linz, Marta 459. 798. 956.
Lippisches Musikfest 639.
List 238.
Lißmann, Hans 776.
— Kurt 842.
Liszt, Franz 3. 22. 24. 113. 119 ff. 221. 263. 276. 519. 554. 811.
Literski, Angela 373.
Ljungberg, Göta 943.
Loch, Felix 306. 779.
Lohfing, Max 225. 544. 781.
Lohmann, Karl Heinz 859.
— Paul 54. 319. 532. 618.
Löhner, W. 691.
Lohse, Otto 347.
Lonk, Ane 298.
Lopatnikoff, N. 476.
Lorenz, Alfred 268. 557. 605.
— Max 238. 304. 897.
Lortzing, Albert 2. 140. 155. 222. 223. 228. 272. 305. 309. 346. 376. 544. 683. 705. 784. 906.
Lothar, Mark 291. 294. 451. 680.
Lualdi, Adriano 430. 765. 766.
Lübeck, Peter Paul 829.
— Vincent 829.
Lübecker Staatskonservatorium 955.
Lubrich, Fritz 457.
Luca, de 371.
Lucas, Gertraud 858.
Lückel-Patt, Marg. 532. 538.
Lucon, Arturo 625. 775.
Lüddecke, Herm. 56.
Lüddeke, Karl 76. 221.
Lueder, Alfred 370.
Lüder, Richard 240.
Ludwig, Walter 222. 469. 703.
— Ferdinand von Bayern, Prinz 52.
Lührs, Julia 547.
Lukacs, Nikolaus von 767.
Lukas, Edgar 939.
Lully 624. 813.
Lürmann, Ludwig 52. 876. 923.
Lüttringhaus, Hans 613.
Lutze, Walter 286.
Lützow, Nina 701.
Maasberg, Edith 129.
Maaß, Gerhard 52. 461. 534. 688. 689. 768.
Madrigalkreis Leipziger Studenten 857.
— Wiesbaden 750.
Madrigalvereinigung Holle 530. 557.
— Stuttgart 751.
Mahler, Gustav 273. 547. 624. 726.
Mahlke, Hans 315.
Mahnke, Adolf 140.
— Fritz 762.
Maikl 548.
Maillard, P. 466.
Mainardi, Enrico 211. 215. 527.
Mainzer Streichquartett 696.
Maischhofer, Bruno 301.
Majewski, Helmut 760. 835.
Malata, Fritz 211.
Maler, Wilhelm 368.
Malipiero, G. F. 134. 273. 292. 298. 441. 455. 476. 537. 554. 632.
Manén, Juan 301 462. 530.
Mang, Karl 450. 704.
Mann, Tor 679.
Manowarda, Jos. von 381. 548. 778. 897.
Manskopfsches Musikhistorisches Museum, Frankfurt a. M. 799.
Manurita 139.
Marfi, Maria 720.
Margraf, Horst T. 627.
Marinuzzi 632.
Maerker, Bruno 939.
— Edith 941.
Markwart, Peter 544.
Marowski, Hermann 775.
Marquard, Kurt 610.
Marschall, Nora von 136.
Marschner, Heinr. 2. 272. 306. 308. 376. 783. 906.
Marten, Heinz 78. 133. 217. 369. 619. 687. 693. 838. 859.
Martenot 302.
Marterer, Albert 878.
Martienssen, C. A. 236.
— -Lohmann, Franziska 556.
Martin, Frank 195.
— Wolfgang 545. 616.
Martini, A. 783.
Martinus 479.
Marx, Joseph 469. 610.
— Karl 212. 236. 293. 314. 370. 687. 750.
Mascagni, Pietro 55. 56. 154. 185 ff. 209. 273. 305. 394. 543. 635. 875. 906.
Masetti, Enzio 366.
Massenet 273.
Massimo, Leone 211.
Masurat, Bruno 315.
Matern, Ludwig 859.
Mattausch, Albert 235.
Matthes, Joh. 690.
— Wilhelm 246.
Matthiesen, Emil 768.
Mattiesen-Singstunden 75.
Matzke, Hermann 79.
Maudrik, Lizzi 305.
Mauersberger, Rudolf 76. 555. 640. 799.
Maurer, Helmut 694.
May, Reinhard 636.
Mayer, Hans 160.
— Ludwig K. 52. 240.
Mayerhoff, Franz 287. 315. 459. 626.
Mayr, Richard 228.
Meentzen, Hedwig 539.
Mehrmann, Willy 297. 613. 772. 774.
Méhul 272.
Meier, Georg 212.
— -Pauselius, Willy 212.
Meili, Max 52. 217. 770.
Meinardi, Enrico 159.
Meinecke, Ludwig 545.
Meinel, Elisabeth 690.
— Gustav 690.
Meiner, H. 237.
Meinke, Armella 703.
Meinl, Karl 628.
Meisle, Kathryn 227.
Meister, Karl 74. 155! 158. 236. 315. 875.
Meißner, Arthur 800.
— Hans 130.
— Hermann 79. 373. 448. 518. 773. 776. 858.
Melchers, H. M. 365.
Melchior, Lauritz 215. 220. 302. 372.
Melles-Quartett 371.
Mendelssohn-Bartholdy, Felix 23. 201. 352. 723.
— -Gordigiani, Giuletta von 534. 612.
Mengelberg, Fritz 635.
— Willem 637. 660. 716. 797. 958.
Mennerich 536. 620.
Menuhin 302.
Menz, Julia 75.
Menzel, Wilhelm 611.
Menzler-Schule, Dora 236.
Merikanto 71.
Merkel, Henry 219.
Merkelbach, Arnold 616. 775.
Merseberg, Fr. 694.
Merz, Hermann 942.
— -Tunner, Amalie 75. 460. 532. 617. 774.
Messeth, Otto 455.
Metzmacher, Rudolf 798. 860.
Meusel, Lotte 397.
Mey, Natalie 631.
Meyer-Giesow, Walther 125. 208. 451. 461. 719. 838. 875.
— -Schierloh, W. 554.
— -Walden, Richard 306. 447.
Meyerbeer 143. 272. 276.
Miehler, Otto 157. 314. 796.
Mihacsek 928.
Mikorey, Hans 156. 306. 447. 454. 536. 543. 626.
Milde, Gustav 539.
Mildner, Henriette 640.
— Poldi 134. 371. 771.
Milhaud, Darius 273. 466. 903.

Militärmusik 51.
Millöcker 306. 453. 782.
Milloß, Cl. von 157.
Milstein 220. 371.
Miltz, Friedrich 611.
Milzkott, Grete 859.
Minter, Rainer 547.
Mislap-Kappler, M. 621.
Misz-Gmeiner, Lula 527. 771.
Mittelstädt, Wally 58.
Mittler, Franz 621.
Mohr, Josef 197.
— Wilhelm 300. 693.
Mohrmann, Heinz 255.
Moissl, Franz 676.
Mojsisovicz, Roderich v. 749.
Moldenhauer, Walter 293.
Molinari 134. 239. 468.
Moellendorff, Willi von 800.
Möller, Karl 620.
Molnar, Geza 400.
Moniuszko 857.
Mönkemeyer, Helmut 877.
Monsigny 815.
Monte, Toti dal 139.
Monteverdi 958.
Monteux, Pierre 302. 371. 620. 621.
Moodie, Alma 367. 466. 531.
Moog, Liselotte 775.
Moosbauer, Goswin 627.
Mor, Richard 52.
Morales 439.
Moralt, Rudolf 557. 797.
Morgenroth, Alfred 637.
Mörike, H. 635.
Morisugu, Kazu 637.
Moriz, Elisabeth 555.
Morlacchi 151.
Mors, Richard 132.
Moeschinger, Albert 74.
Moseler, Josef 706.
Moser, Franz 749.
— Hans Joachim 39. 75. 155. 249. 270. 271. 394. 501. 640.
Moskalenko, Edla 378. 703.
Mossolow 134.
Motte-Fouqué, F. de la 50. 211. 610.
Mottl, Felix 221. 422. 959.
Mozart, Wolfg. Amadeus 1. 22. 60. 66. 73. 94. 115. 138. 141. 142. 216. 270. 272. 276. 328. 330. 335. 349. 360. 380. 392. 502. 508. 533. 535. 543. 576. 635. 663. 723. 797. 804. 807. 815. 868. 869 ff. 879. 883. 889. 906. 954.
— -Fest (England) 876.
— -Gemeinde, Internationale 879.
— -Quartett 468.
— -Woche (Koburg) 799.
Mrazek 273.
Muck, Karl 74. 300. 316. 339. 449. 456.
Müller, Adolf 345.
— Bruno 622.
— Ernst 79.
— Erika 143. 450. 676.
— E. Jos. 396.
— Gottfried 156. 218. 296. 370. 461. 465. 467. 527. 554. 617. 748. 753. 768. 773. 857.
— Hanns Udo 56. 376. 699.
— Hermine 538.
— Maria 227. 238. 539. 542. 623. 694. 699. 897.
— Paul 195.
— Sigfried Walter 74. 370. 394. 395. 475. 770. 856. 939.
— Theodor 468.
— Walther 315. 546.
— -Beuthen, Werner 705.
— -Blattau, Joseph 168. 322. 407. 490.
— -Crailsheim, Willy 875.
— -Kray, Hans 837.
— -Meißner, Thea 116.
— -Örtling 547.
— -Rehrmann, Fritz 767.
— von Kuhn, Walter 456.
Münch, E. G. 195.
— Hans 217.
— -Holland, Hans 465. 617.
Mündler-Schlatter, Anneliese 535.
Müntzel, Herbert 687.
Münzing, Ebba 449.
Museumsgesellschaft Frankfurt a. M. 299. 773.
Musik, Polnische 857.
— Spanische 795.
Musikästhetik, Geschichte der 745 ff.
Musikausstellung Beuthen 318.
Musikbibliothek Peters 395. 399.
Musikbühne, Deutsche 314. 315. 538.
Musikerkalender 1934, Hesses 295.
Musikerziehung 952.
Musikfest, 3. internation. 318.
— Pyrmont 876.
— Stolp 956.
Musik in Australien, Deutsche 879. 956.
— in Brasilien 879.
— in Chile, Deutsche 879. 958.
— in China, Deutsche 879.
— in Deutschland, Nationale 950 ff.
— in Japan, Deutsche 957.
Musikinstitut für Ausländer, Deutsches 877.
Musikinstrumenten-Ausstellung in Bremen 876.
Musikinstrumenten-Industrie, Deutsche 874 ff.
Musikinstrumentensammlung Berlin 876.
Musikkritik 38. 243. 559. 673.
Musik-Staatspreis in Österreich 877.
Musikwettbewerb in Genf, Internat. 638. 879.
Musikwoche (Donaueschingen) 682.
Mussolini 399. 639. 879.
Mussorgskij 4. 220. 273. 367. 659. 954.
Muzio, Claudia 227.
Myß-Gmeiner, Lula (siehe Misz).
Naprawnik 309.
Narbeshuber, Sus. 468.
Näscher, Erich 532. 698.
Nationalhymne Japan 957.
— Schweiz 318.
NS.-Kulturgemeinde 757 ff. 881. 933 ff.
Natterer, Ludwig 397.
Naumann, Hanns 611. 687.
Neck, Herbert 112.
Nef, Karl 79.
Nehring, Albrecht 454. 675.
Nelissen-Haken, Bruno 560.
Nellius, Georg 698. 860.
Nentwig, Wilhelm 301.
Nespoulous 439.
Nessler, Victor E. 906.
Netke, Margarete 75.
Nette, Gerda 857.
Nettesheim, Konstanze 221. 705.
Nettstraeter, Klaus 301. 308. 559. 640.
Neudeck, Ernst 542.
Neumann, Karl August 221.
— Mathieu 293.
— -Knapp, Henny 628. 782.
Neumeyer, Fritz 544.
Neumüller, Betty 54.
Neusitzer-Thönissen, Mia 532. 618.
Neuß, Maria 695.
Ney, Elly 217. 294. 298. 402. 531. 533. 612. 616. 752. 839.
— -Trio, Elly 78. 300. 303. 460. 616. 860.
Neyses, Joseph 299.
Nicolai, Otto 155. 201. 309. 497. 744 ff. 829.
Niebauer, Maria 860.
Niedecken-Gebhard, Hanns 699. 837.
Niedersächsisches Musikfest (Bad Oeynhausen) 799. 876. 922.
Niedra, J. 60. 631.
Nielsen, Carl 215.
Niemann, Walter 74. 132. 314. 367. 395. 560. 610. 688.
Niemeyer, Edith 703.
Niessen, Bruno von 57. 221. 222. 627.
Nietzsche, Friedrich 3. 129. 636.
Niewiadomski, Stanislaw 857.
Niggemeier, Heinr. 449.
Nikisch, Grete 791.

Nikisch, Mitja 300. 373.
Nilsson, Max 140.
Nissen, Hans Hermann 372. 705. 928. 959.
— Olaf 212.
Nitsche, Franz 378. 379.
Noack, Albert 458.
— -Ihlenfeld, Paul 528.
Nobbe, Ernst 942.
Noller, Alfred 73. 941.
Nord, Gustav 223.
Norden, Hans 560.
Nordische Musik 69. 151.
Nordraak 70.
Noren, Heinrich 767.
Noeßler, Eduard 614.
Notenstich 71 ff.
Nottebohm, Gustav 25.
Nowakowski, Anton 216. 959.
Nowotna, Jarmila 549.
Nufer, Wolfgang 728.
Nuffel, van 358. 621.
Nürnberger Bach-Chor 777.
— Kunstabende der Musik 718.
— Sängerwoche 842.
Nye, Nettie 777.
Oberborbeck, Felix 156. 467. 478. 606. 717.
Oberländer, Anita 217.
Ochs, Siegfried 45. 238.
Offenbach 273.
Offermann, Sabine 547. 775.
Öhmann, Martin 221.
Öhme-Förster, Elsa 365. 628. 782.
Oldenburg, Hilde 308, 702.
Oleka-Zilinskas, A. 48.
d'Ollone, Max 143. 466.
Olszewska, Maria 928. 990.
Onegin, Sigrid 136. 217. 238. 300. 305. 696. 897.
Oengo, J. 631.
Oper im Rundfunk, Die 503 ff.
Opernfestspiele Verona 957.
Opernspielplan 1932/1933, Deutscher 39 ff.
Opernstatistik 903 ff.
Orchesterschule Karlsruhe 559.
Orchesterverein Frankfurt a. M. 774.
Orgelbau und Orgelkunst, Gesellschaft für 75.
Orthmann, Erich 160. 209. 223. 371. 376. 395.
Ortner, Heinz 959.
Osterkamp, Ernst 438. 703.
Oettel, Johannes 619.
Otten, Hans 797.
Oettli, Maria 694.
Otto, Gerhard 539.
— Hanns 532.
Oudille, Franz 837.
Overhoff, Irmi 547.
— Kurt 156. 554. 616. 836.
Oevregard 453.
Paalen 228.
Packely, Hans 328.
Pahl, Maria 547.
Paisiello 272.
Palestrina 299.
Palmgren 71.
Palotay, W. 371.
Palucca 282 ff. 395. 400. 640.
— -Tanztrio 480.
Pälzer, Julius 453.
Pander, Oscar von 620.
Panizza, Ettore 139. 763.
Papol, Eugen 692.
Pappritz, Julie 201.
Papst, Eugen 59. 219. 300. 316. 339. 456. 477. 618. 636.
Paray, Paul 138. 621.
Pardun, Arno 338.
Pariser Trio 371.
Pasdeloup-Orchester 219.
Pasetti, Leo 222. 453. 546. 705. 928.
Paszthory, Cas. von 394.
Patt, Marg. 859.
Patzak, Julius 371. 454. 466. 469. 530. 613. 615. 703. 705.
Pauels, Heinz 529. 777.
Pauer, Max 136. 160. 373.
Pauli, Fritz 157. 212.
Paulke, Karl 59. 372. 534.
Paulsen, Helmuth 535. 688.
Paulus, Hilde 301.
Paumgartner, Bernhard 777.
Peeters, Emil 899. 954.
— Flor 358.
Pellegrini, Alfred 396. 957.
Pellicia, Arrigo 296. 531.
Pembaur, Joseph 156. 319. 371. 457. 465. 536. 557. 638. 679.
Penndorf, Werner 750.
Pepping, Ernst 716. 777. 939.
Perez, Maurice 684.
Pergolesi, G. B. 814.
Perl, Carl Johann 188.
Perlea 127.
Perleberg 529.
Permann 377.
Perosi, Lorenzo 476.
Perotin 482.
Perras, Margherita 221. 687.
Perron, Fritz 704. 705.
Peschken, Maria 217.
Pestalozzi, Heinr. 857.
Peter, Fritz 461.
— -Quartett 461. 610. 750.
Peterka, E. 50.
— Rudolf 80. 293. 366. 610.
Peters, Max 212. 715.
Petersen, Wilhelm 773.
Peterson-Berger, Wilhelm 599.
Petrassi, Goffredo 211. 539.
Petter, Paul 861.
Petyrek, Felix 273. 878.
Peukert, Anton 534.
Pfaff, Heinrich 208.
Pfahl, Margret 376. 446.
Pfanner, Adolf 750. 753. 777. 842.
— Alfred 217.
Pfeiffer, H. 357.
— Joh Michael 54.
Pfitzner, Ellen 58. 222. 447. 625.
— Hans 2. 53. 56. 78. 151. 156. 176. 193. 205. 217. 221. 236. 237. 244. 273. 294. 296. 297. 301. 305. 308. 331. 353. 370. 371. 413. 417. 431. 442. 452. 456. 460. 461. 464. 465. 527. 536. 561 ff. 576. 612. 617. 626. 635. 674. 686. 687. 703. 717. 728 ff. 755 ff. 768. 713. 783. 789. 790. 798. 805. 807. 839. 857. 859. 861. 876. 889. 906. 939. 949.
Pflanzl, Heinrich 58. 447.
Pflüger, Luise 465.
Pflugmacher, M. A. 780.
Pfohl, Ferdinand 157.
Pfordten, Hermann Freiherr von der 240.
Philadelphia-Orchester 958.
Philidor 815.
Philipp, Franz 218. 237. 555. 636. 716. 797. 954. 956.
— Robert 80.
— Rudolf 320.
Piano-Front 398.
Piccardi, O. 211. 476. 692. 878.
Piccini 272. 813.
Piechler 620.
Pietri, Giuseppe 607.
Pilat, Viktor 223.
Pillney, K. H. 52. 129. 298. 371. 461. 770. 797. 858. 880.
Pilowski, Paul 703.
Piltti, Lea 223.
Pirandello, Luigi 632.
Pirchau, Emil 221. 757.
Pistor, C. F. 539.
— Gerhard 57.
— Gotthelf 304.
Pistorius, Karl 141. 307 780.
Pitteroff, Matthäus 783.
Pittrich. Georg 640.
Pitzinger, Gertrud 301. 617. 618.
Pizzetti, Ildebrando 527.
Plantenberg, Franz 537.
Planquette, Robert 398.
Plaschke, Eva 760.
— Friedrich 140. 760.
Platen, Hartwig von 543.
— Horst 443.
Pleister 930.
Pocteynsky, R. 616.
Poell, Alfred 545.
Pogner, Ludwig 777.

Pohl, Gretl 463. 703.
— Richard 24.
Pohlers, Max 116.
Pohlig 426.
Polic 47.
Polnische Musik 857.
Polscher, Hanns 226. 379. 452.
Poltronieri, A. 217. 539.
Pölzer 928.
Pons, Lily 227.
Popoff 479.
Poppen, H. M. 616. 955.
Potpourris, Ende des 847.
Poueigh, Jean 143. 439.
Prade, Ernst 51. 447. 528. 611.
Prätorius, Ernst 294. 365. 367. 446.
Praetorius, Jakob 830.
— Michael 163.
Prager Deutsches Theater 958.
Prasch 306.
Preetorius, Emil 304. 445. 699. 895.
Preisausschreiben der Deutschen Arbeitsfront 715.
— der Preuß. Akademie d. Künste 955.
— Graz 683.
— in Japan 719
—, Wesen der 934.
Prés, Josquin des 482.
Preß, Hans 545.
Pretzsch, Irene 462.
Priem, Hans 226. 451.
Prihoda, Vasa 612. 622. 695. 697.
Pringsheim, Klaus 75. 477. 637. 879. 957.
Prisca-Quartett 301. 558. 617. 618.
Privatmusiklehrer-Prüfung 75. 399.
Prohaska, Jaro 140. 238. 897. 958.
Proehl, Irmgard 78.
Prokofieff 273.
Proksch, Robert Franz 400. 720.
Prybit, Heinz 782.
Puccini 139. 140. 143. 186. 225. 273. 309. 376. 447. 450. 546. 699. 906.
Pudor, Hans Herbert 58. 222. 625.
Purcell, Henry 535. 836.
Pyrmonter Musikfest 876.
Quantz, Johann Joachim 389. 828. 876.
Quartetto di Roma 296. 455. 460. 466. 773.
Queling, Riele 540. 617. 773.
Quistorp, Anni 692. 775. 857.
Raabe, Peter 156. 157. 288. 320. 367. 394. 426. 536. 612. 624. 754. 875.
Raasted, N. O. 765.
Rabaud, Henri 143. 629.
Raebel, Max 396.
Rabenschlag, Friedrich 619. 857.
Rachmaninoff 220.
Racky, Rudolf 130.
Radecke 757.
Radulescu (Ehepaar) 777.
Raff (1822) 273.
Raff, Joachim 3, 352.
Raha-Quartett 118.
Rahlwes, Alfred 476. 534. 799. 859.
Raimer, Jos. 635.
Raisa, Rose 139.
Ralf, Torsten 141. 377. 763.
Ralph 224.
Rameau, Jean Philippe 813.
Ramin, Günther 373. 478. 529. 619. 638. 695. 719. 770.
Ranczak-Schätzler, Hildegard 376. 453. 454. 546. 798. 928.
Rangström, Ture 600.
Rasberger, Chlodwig 773. 960.
Rasch, Hugo 238. 616. 765. 766.
— Kurt 767.
Rascher-Cairati, Pinina 716.
Rau, Franz 718.
Raucheisen, Michael 455.
Raugel, Felix 302.
Ravel, Maurice 154. 273. 367. 373. 393. 479. 879.
Raynold, Claudia von 226.
Read, A. 458.
Redenbeck, Josef 208.
Refice, Licinio 357. 525.
Regensburger Domchor 719.
Reger, Elsa 237. 319.
Reger, Max 2. 43. 74. 136. 138. 156. 204. 221. 237. 238. 240. 315. 316. 330. 353. 367. 421. 436. 456. 463. 464. 476. 536. 540. 614. 723. 789. 805. 880.
Reger-Stipendium, Max 239. 289.
Rehbein, Arthur 559.
Rehberg, Walter 619. 691.
— Willy 80.
Rehbock 691.
Rehkemper, Hch. 52. 617. 928.
Rehmann, Th. B. 356.
Reich 928.
Reich-Schürhoff, Else 536.
Reichardt 900.
Reichart, Max 143.
Reichl, Irene 468.
Reichsmusikerschaft 399.
Reichsmusikkammer 204. 361. 436.
— Solisten-Wettbewerb der 764 ff.
Reichsoper Berlin 763.
Reichs-Sinfonie-Orchester 319.
Reichstheaterfestwoche in Dresden, Erste 760 ff.
Reichsverband Deutscher Tonkünstler 75.
— für Chorwesen 319. 436.
— für evang. Kirchenmusik 317.
— für Konzertwesen 317.
Reichwein, Leopold 296. 531. 613. 771.
Reigbert, Otto 225. 782.
Reimann, Wolfg. 555.
Rein, Walter 558. 715. 842.
Reinecke, Carl 677.
Reiner, Fritz 536.
Reinhold, Otto 555.
Reining 928.
Reinisch, Helmuth 536.
Reinking, Wilhelm 57. 544. 929.
Reinmar, Hans 56. 376. 692. 700. 930.
Reise, Karl 547.
Reisenweber, Adolf 694.
Reißmann, August 398.
Reiter, Josef 459.
Reiter, Theodor 631.
Reitz, Robert 160. 240. 314. 477.
Reitzner, Barbara 222. 447.
Rennen, Heinz 370.
Renner, Hans 294. 610.
— jr., Josef 960.
Respighi, Ottorino 159. 215. 273. 296. 301. 439. 527. 618. 861. 958.
Reuß, Prinz von 314. 315. 538.
— August 301. 392. 767.
— Camillo 367.
— Hans 294.
— Wilhelm Franz 57. 140. 221. 305. 446. 700.
Reuter, Florizel von 530. 616. 693.
— Theo 928.
Reutter, Hermann 39. 52. 75. 314. 457. 475. 476. 531. 613. 618. 620. 622. 716. 862.
— Wilhelm 856.
Reveillechor der Basler Liedertafel 217.
Reynold, Claudie von 451.
Reznicek, E. N. v. 155. 243. 273. 375. 417. 425. 431. 543. 610. 765. 766. 906. 954. 960.
Rhode, Erich 316.
Rhyn, Dodie van 840.
Rhythmik-Bund, Deutscher 205.
Rich-Queling-Quartett 616.
Richter, Gerd 59. 225. 307. 378. 775.
— Hans 27. 378. 726.
— Paul 236. 687.
— Richard 59. 225. 544. 701. 775. 781.
— -Haaser, Hans 857.
Richthofen, Sigrid von 57.
Riebensahm, Evamaria 547. 630.
Riede, Erich 628. 782.
Riedel, Karl 27.
— Richard 628.
Riedinger, Gertrud 141. 377.
Rieger, Kurt Jugo 112.
Riehtsfeld, Karoline 466.

Riemann, Ernst 464.
Rietz, Johannes 444.
Rigaer Liedertafel 538.
Rimini 139.
Rimski-Korssakoff, N. A. 73. 216. 273. 659. 660. 954.
Rist, Johann 830.
Ristenpart, Karl 457.
Ritter, Alexander 24. 379.
— Alice 545.
— Karl 615.
Rivista Musicale Italiana 76.
Robertson, Rac 137.
Rocca, Ludovico 539. 606.
Rockstroh, Hans 628. 702.
Rode, Wilhelm 221. 304. 376. 447. 700. 763. 928.
Rodeck, Kurt 380. 928.
Röder, Johannes 80. 212.
Roget, R. 466.
Rohde, Fritz 532.
Rohlfs-Zoll, Reinhold 615.
Rohlfs-Zoll-Quartett 460.
Röhn, Erich 294.
Rohr, Hanns 156. 159.
Röhr, Hugo 425. 783.
Roller, Alfred 47. 895.
Romantische Oper 887 ff.
Roemer, Horand 755.
Roennecke 630. 784.
Rooschüz, Kurt 624.
Ropartz, G. 537.
Rorich, Carl 522. 719.
Roerig, Annelies 547. 630. 784.
Rosbaud, Hans 130. 131. 315. 367. 442. 527. 635. 767. 774.
Rösch, Friedrich 421. 429.
Rose-Theater Berlin 956.
Rösel, Arthur 640.
Roeseling, K. 358.
Roselius, Ludwig 38. 59. 154. 529. 625. 688. 904.
Rösemeier 459.
Rosen, Lissie von 365. 768.
Rosenberg, Alfred 758 ff.
— Hilding 600.
Rosenthal, Moriz 777.
— Otto 459. 532.
Rosetti, Antonio 693.
Rosner, Karl 468.
Rössel, Albert 466.
Roessert, Hans 460.
Rossi, Vittorio 467.
Rossini 143. 154. 221. 272. 307. 380. 450. 541. 813. 873. 906.
Roswaenge, Helge 47. 131. 228. 301. 446. 468. 536. 542. 617. 620. 623. 624. 687. 898.
Rößler, Richard 129.
Rößler-Keuschnigg, Maria 454.
Rotella, La 629.
Roter, Ernst 144. 641. 856.
Roth, Bertrand 845.
Roth, Hermann 760.
Roth, Max 206. 454. 637.
— Willibald 859.
— -Quartett 371.
Rother, Arthur 700. 763.
Rothermel, S. 783.
Roussel, Albert 456.
Rózsa, M. 135.
Rozyćki, Ludomir 765. 766. 857
Rube 453.
Rubinstein, Anton 27. 352.
— Arthur 302.
Rücklos, Heinrich 683. 784.
Rüdel, Hugo 237. 797. 897.
Rudolph, Tresi 56. 305.
Rudow, Karl 58. 222.
Rühl, Erna 628.
Rühlmann, Franz 96. 302. 439.
Rühr, Josef 546.
Rümmelein, Markus 718.
Rundfunk, Die Oper im 503 ff.
— -Kritik 365. 937.
— -Programm 13 ff. 49. 104 ff. 584 ff.
Rungenhagen, Herbert 555.
Rünger, Gertrude 47. 228. 480.
Rupp, Franz 618.
— Fritz 453.
Rupprecht, Hildegard 226. 378.
— Theo 560.
Russart, Käte 706. 782.
Rust, Annelies 116.
— Erich 116.
— Wilhelm 27.
Ruthardt, Adolf 478.
Ruziczka, Else 305.
Sacher, Paul 318. 394. 476. 554. 636. 797. 858.
Sachße, Hans 529.
Sack, Elfriede 543.
— Emmy 142. 701.
Sadowska, Eleonore 449.
Sagebiel, Emma 617.
— Franz 617.
Saint-Saëns 273.
Saller, Helmut 620.
Salmhofer 145.
Sammenhammer, David 493.
Sammler, Friedbert 695.
Sandberger, Adolf 138. 718.
Sängerbund, Deutscher 956.
Sängertag, Deutscher 956.
Sängerwoche Nürnberg 842.
Sarasate, Pablo de 43.
Sattler, Joachim 306. 626.
Sauer, Emil 302. 374. 402.
Savasta, Antonio 705.
Scarlatti, Alessandro 813.
— Domenico 272. 813.
Scenilow, W. A. 663.
Schab, Günter 893.
Schabbel, Willy 627.
Schachtebeck-Quartett 528.
Schadewitz, Karl 239.
Schäfer, Hermann 859.
— Karl 239. 777.
Schaefer-Sandhage, Heinz 314.
Schäffer, Manfred 447.
Schaffrian, Rost 547.
Schaeling, Ernst 400.
Schalit, Heinrich 621.
Schalk, Franz 132.
Schallplatten-Kultur 122 ff.
Schaljapin, Fedor 622. 695.
Schanzara, Hans 762.
Schanze, Johannes 238.
Schartner, Walter 956.
Schattmann, Alfred 686.
Schauspielmusik 901 ff.
Schauß, Ernst 210.
Schech, Emmi 74.
Scheel, Rudolf 941.
Scheffler, Herbert 225. 929.
— Siegfried 52. 212. 225. 689. 905. 929.
— Walter 466.
Scheide, Theodor 701.
Scheidemann, Heinrich 830.
Scheinpflug, Paul 211.
Schelbach-Pfannstiehl, Luise 627.
Schellenberg, M. 454. 928.
Schenkendorf, Leopold von 715. 798.
Scherber, Ferdinand 294.
Scherchen, Hans 135.
— Hermann 239. 315. 465.
Schering, Arnold 196.
Scherl, Maja 298.
Schiede, Philipp 959.
Schiffer, Ellen 306. 627.
— Richard 770.
Schiffmann, Ernst 461. 610.
Schildt, Melchior 830.
Schilling, Otto Erich 469.
Schillings, Max von 53. 130. 132. 133. 136. 138. 139. 154. 273. 305. 306. 330. 417. 419. 430. 431. 455. 468. 531. 533. 610. 620. 687. 702. 706. 752. 753. 906. 938.
— Willy 141. 780.
Schindler, Hans 156.
Schink, Hans 469.
Schirach, Baldur von 758.
— Rosalind von 139. 363. 618. 622. 687. 690. 693. 750. 777. 943. 957.
Schjelderup, Gerhard 753. 906.
Schlawing, Helmuth 464.
Schlegel, Paul 181. 507. 733.
Schleifladenorgel 479.
Schlemm, Gustav Adolf 527.
Schlichthaar, Carla 55.
Schliepe, Ernst 235. 395. 640. 716. 759. 884.
Schlösser, Rainer 675.

Schlusnus, Albert 456.
— Heinrich 301. 446. 457. 532. 535. 617. 693. 695. 779.
Schlüter, Erna 433. 547. 617.
Schmalstich, Clemens 294. 308. 315.
Schmeidel, Herm. von 463.
Schmid, Alfons 236.
— Hellmuth 529.
— Richard 959.
— Rosl 698.
Schmidt, Anna 626.
— Erich 774.
— Franz 374. 459. 477.
— H. Prof. Armeemusikinspizient 958.
— Josef 468.
— Karl 293. 797.
— Richard Franz 690.
— Wilhelm 209. 377.
— -Belden, Karl 57. 958.
— -Franken, H. 782.
— -Garre, Helmut 577.
— -Isserstedt, Hans 941.
— -Scherf, Wilhelm 454. 675.
Schmidtmann, Paul 58. 447.
Schmidtseck, Rud. von 216.
Schmiedeknecht, Berthold 532.
Schmitt, Florent 466. 689.
— Saladin 58. 626.
— -Walter, Karl 303. 706. 752.
Schmitz, Hanne 684.
— Isabella 358.
— Paul 439. 461. 478. 532. 546. 927.
Schmücker, Ella 397.
Schnabel, Arthur 395. 402.
Schnau, Olga 58. 306. 627.
Schneeberg 613.
Schneevoigt 536.
Schneider, Arthur 543. 941.
— Ferdinand 447. 779.
— Mich. 556. 798.
Schneiderhan, Wolfgang 698.
Schnell, Trude 555.
— Walter 687.
Schöbel, Ruth 305.
Schobert, Johann 815.
Schöck, Hans 447.
Schoeck, Othmar 314. 320. 768.
Schocke, Johannes 628.
Schoedel, Gustav 770.
Schöffer, Paul 141. 761.
Scholz, Heinz 468. 778.
— Horst-Günther 556.
— Robert 777. 778.
Schönberg, Arnold 150. 160. 277. 354. 501. 805.
Schoenberger, Theodor 397.
Schöne, Lotte 138.
— Paul 690.
Schönherr 558.
Schoenmaker, Anton 299. 859.
Schoepflin, Adolph 943.
Schorr, Friedrich 227.
Schott, Manfred 783.
Schramm-Tschörner, Olga 782.
Schreker, Franz 160. 273. 524. 560. 903.
Schröck, Hans 58. 222. 625.
Schröder, Edmund 443 .687. 937.
Schroeder, Hermann 156. 357. 939.
Schröter, Oscar 469.
— Werner 689.
Schub, Oscar Fritz 307.
Schubert, Franz 2. 67. 163. 220. 276. 328. 330. 335. 351. 403. 414. 533. 635. 723. 805.
— Heinz 132. 218. 529. 557. 613. 617. 750. 798. 937.
— Kurt 53. 347.
— Otto 396.
Schubertstraße in Paris 879.
Schubert-Ausstellung 718.
Schuch 660.
Schuchmann, Marg. 938.
Schuh, Oscar Fritz 781.
Schuke, Alexander 240.
Schüler, Gustav 238.
— Hans 73. 154. 308. 439. 545.
— Johannes 157. 205. 449. 521. 636. 716. 939. 941. 954. 959.
— Karl 236. 394.
— -Rehm, Gerda 538. 615.
Schulmusik 952 ff.
Schulte, Gerda 378. 439.
Schulthess, Walter 195.
Schultz, Walter 477. 637. 875.
Schulz, Elsa 308. 688.
— Helene 627.
— Joh. Abraham Peter 827.
— Karl 454.
— -Dornburg, Rud. 541. 696. 720. 769. 771. 860.
— -Fürstenberg, Günther 637.
— Walther 547. 630.
— -Prisca-Quartett 218. 237. 678.
— -Teiler, Max 379.
Schum 448.
Schumann, Clara 25. 108.
— Elisabeth 217. 300. 302. 374. 468. 928.
— Elsa 857.
— Georg 37 ff. 133. 158. 164. 243. 331. 369. 417. 430. 457. 558. 611. 612. 637. 638. 689. 771.
— Robert 22. 23. 38. 67. 112. 116. 164. 175. 276. 330. 352. 414. 456. 470. 533. 678. 689. 890.
— -Gesellschaft, Robert 798.
Schünemann, Georg 240.
Schüngeler, Heinz 435.
Schürhoff, Else 308. 314. 450. 702.
Schuricht, Carl 53. 136. 218. 220. 238. 369. 373. 399. 469. 540. 619. 623. 698. 716. 749. 752. 754.
Schürmann, Georg Kaspar 828.
— Martin 630.
Schuster, Alfred 116.
— Bernhard 321. 344. 400.
— Franz 301.
— Jozef 137.
Schütt, Hermann 688.
Schütz, Alfred 544.
Schütze, Arno 771. 774.
— Arthur 460.
Schützgesellschaft, Neue 640. 779.
Schützler, Fritz 684.
Srhwarz, Gerhard 158. 482. 638.
Schwarze 453.
Schwartz, Gerhard von 297.
— Rudolf 395.
Schwedische Musik 679.
— Woche in Stockholm 599.
Schweizer Nationalhymne 318.
Schweppe, Willy 547. 784.
Schwers, Paul 478.
Schweska, H. 306. 447. 626.
Schwickert, Gustav 751.
Schwieger, Hans 452. 463. 704. 705.
Schwind-Corry de Ryk, Olga 693.
Sebald, Alexander 555.
Secker, Adolf 688.
Seebach, Paul 129.
Seeboth-Trio 301.
Sehlbach, Erich 875.
Seidelmann, Helmut 141. 377. 797.
Seidemann, Carl 859.
— -Quartett 300.
Seidenspinner 780.
Seider, August 226. 438. 546.
Seidl, Willy 454. 777.
Seidler, Erich 301. 395. 475. 618.
Seiffert, Max 155. 879. 954.
Seiler, Helmut 140.
Sell, Josef 529.
Sellschopp, Hans 317.
Selo, Alexander 687.
Sembrat, Halina 690.
Sendt, Willy 842.
Senff-Thieß, Emmy 690.
Senge-Voß, Alice 460.
Serafi, Tullio 879.
Serkin, Rudolf 302. 456. 536.
Sevcik, Otakar 480.
Seydel, Carl 453. 928.
Seyer-Stefan, Joachim 54.
Seyler, Friederike Sophie 915.
Sibelius, Jan 70 ff. 315. 610. 768.
Sieben, Wilhelm 613. 959.
Siebenbrodt 160.
Sieber, Horst Hanns 840.
— Walter 74.
Siebold 306.
Siegert, Ewald 459.
Siegfried 305.
Siegl, Otto 156. 218. 554. 556. 558. 768. 775. 842.
Siegmund, Condi 547. 630. 784.

Siemens, Werner E. von 531.
Sievert, Ludwig 224. 763. 780. 861.
Sigwart, Bodo 225. 906.
Simon, C. P. 537.
— Hans 298. 394.
— Hermann 211. 394. 443. 459. 464. 476. 529. 531. 555. 635. 768. 797.
Sinfoniehaus-Verein 876.
Sinfonie-Orchester der Arbeitsfront Nordmark 75.
Sing-Akademie Berlin 38. 77. 199ff. 332. 369. 689.
Singenstreu, Hilde 310. 455. 463. 706. 752.
Singer 219.
— Edmund 23.
— Otto 157.
Singler, M. 439. 608.
Singkreis Hellerau 236.
Singlager für junge Lehrer 877.
Singschule Augsburg 720.
Singwoche auf Burg Hoheneck 799.
Sioli 73. 624.
Sittard, Alfred 136. 238. 339.
Sixt, Paul 942.
Sjögren, E. 600.
Skraup, Siegmund 58. 305. 625.
Skrjabin 663.
Smetana, Friedrich 4. 273. 634. 717. 903. 906.
Smetana-Preis 399.
Smolny, Paul 155.
Snaga, Josef 875.
Södermann, A. 600.
Sokolowski, Frau v. 538.
Soldan, Kurt 75.
Solistengagen-Konvention 957.
Solisten-Wettbewerb der Reichsmusikkammer 764 ff.
Söllner, Otto 451.
Sommer, Hans 429.
— O. 297.
— Willi 297.
Sondra, Enja 379.
Sonner, Rudolf 177.
Soot, Fritz 56. 80. 701.
Sosaars 60.
Sosen, Otto Ebel von 368.
Sottmann, Annemarie 619. 703.
Spanische Musik 795.
Spatz, H. 55.
Spetzler, Agnes v. 160.
Speyer, Edward 480.
Spiegel 377. 449.
Spies, Fritz 236.
Spieß, Hermine 795.
— Leo 836. 837.
Spilcker, Max 703.
Spilling, Willy 239. 466. 777.
Spindler, Fr. 693.
— Max 458.
Spinelli 310.
Spitta, Heinrich 555. 767.
Spitzmüller, Alex 621.
Spletter, Carla 305.
Spohr, Ludwig 43. 212. 250. 272. 295. 507 ff. 609. 615. 639. 679. 769.
— -Feier (Kassel) 681.
— -Musikfest (Bückeburg) 840.
Spontini 272.
Spring, Alexander 225. 364. 627. 782. 784.
Springer, Hans 942.
Staab 132.
Staats 439.
Staatspreis für Musik (Österreich) 877.
Stadelmaier, Otto 461.
Stadler, Joseph 157.
Staegemann, Waldemar 140. 694.
„Stagma" 316. 399.
Stahl, Robert 942.
Stahmer, Heinrich 535.
Stainer, Jakob 203.
Stamitz jr. 210.
Ständiger Rat für die Internation. Zusammenarbeit der Komponisten 765 ff.
Stang, Walter 757 ff.
Starke 453.
Stauch, Adolf 782.
Stavenhagen 461.
Stefaniai, E. 135.
Steffen, Willy 694.
Stege, Fritz 28.
Stegemann, Ernst 523.
Steglich, Rudolf 54. 501. 838.
Stein, Fritz 76. 77. 78. 158. 240. 242. 301. 320. 369. 461. 476. 797. 840.
Stein, Ingeborg 704.
— Max Martin 475. 751.
Steinbach, Hans 452.
Steinberg, Hans Wilhelm 861.
— M. 236.
Steiner, Heinrich 609. 610. 686. 767.
— -Quartett 303. 457. 609.
Steinhoff, Mia 532.
Steinitzer, Max 363. 656.
Steinweg, Gertrud 451.
Stelzer, Kurt 690.
Stengel, Theophil 611.
Stenhammar, W. 600.
Stenz, Fritz 466.
Stenzl-Gmeindl, Maria 555.
Stephan, Rudi 157. 610.
Sterk, Walter 217.
Stern 224.
— Jean 780.
Sterneck 928.
Stider-Weingartner, Carmen 302.
Stieber, Hans 370.
Stiebitz, Kurt 856.
Stiebler, Gerhart 690.
Stier 452. 705.
Stig, Asger 535. 704.
Stignani, E. 139.
Stingl, Anton 750. 753.
Stockhausen, Julius 25.
Stoehter, Ernst 80.
Stoll, Hans 797.
Stollenwerk, Wilhelm 373.
Stolz, Robert 226.
— -Quartett 616.
Storck, Karl 3. 559. 798.
Stosch, Anny von 453.
Stössel, Albert 480. 556. 639.
Stöterau, Otto 372. 693.
Stöver, Walter 527. 637. 696.
Stoverock, Dietrich 315.
Strand, Oscar 624.
Straram, Walter 138. 320.
Straßburg, Konzertabend in 958.
Straesser, Ewald 52. 300. 610. 622. 859.
Sträter, Hans 699. 774.
Strätz, Josef 455.
Straub, Agnes 295.
Straube, Karl 80. 134. 158. 297.
Strauß, Franz 757.
— Johann 59. 141. 309. 376.
— Richard 2. 46. 53. 75. 133. 136. 140. 154. 156. 205. 216. 219. 223. 227. 236. 238. 273. 299. 305. 307. 309. 315. 331. 353. 373. 374. 393. 394. 417. 419. 425. 429. 443. 444. 454. 460. 468. 477. 525. 542. 545. 576. 615. 616. 620. 622. 629. 630. 640 ff. 663 ff. 675. 678. 680. 685. 694. 699. 701. 702. 703. 704. 752. 753. 756 ff. 771. 775. 779. 783. 789 ff. 811. 847. 861. 890. 897. 904. 906. 941 ff.
Strauß-Ausstellung, Richard 756ff.
Sträußler, Wilhelm 297.
Strawinskij, Jegor 134. 135. 224. 236. 273. 371. 373. 467. 663. 684. 723. 798. 903. 929. 930.
Strebel, Arnold 397.
Strecke, Gerhard 295. 528.
Streckfuß, Walter 378. 546. 783.
Streib, Karl Albrecht 705.
Streletz, Rudolf 58. 222. 447.
Streuli, Adolf 765. 766.
Striegler, Kurt 76. 140. 614. 626. 636.
Striemer, Richard 840.
Strienz, Wilhelm 294.
Strobel, Emmi 244. 777.
Strohbach, Hans 306. 626.
Strohm, K. H. 59. 74. 300. 396. 544. 929.
Stroß, Wilhelm 612. 840.
Strozzi, Violetta de 376.
Strub, Max 315. 366. 396. 443. 477. 767.

Strungk 272.
— Delphin 829.
— Nikolaus Adam 828.
Strüwer, Paul 554.
Stueber, Carl 857.
Stuckenschmidt 244.
Stückgold, Grete 958.
Stuhlmacher, Fritz 38. 51. 443.
Stumme, Wolfgang 766. 816. 836. 932.
Stumpf, Franz 453.
Stunn, Walter 75. 372. 465.
Stürmer, Bruno 155. 299. 687.
Sturmfels, Liesel 442.
Stumvoll, Karl 468. 777.
Stuttgarter Madrigalvereinigung 751.
Stüve-Beck, Johanna 960.
Suchy, Margit 454.
Sührmann, Else 616. 859.
Suk, Joseph 399.
Sundström, Käte 56. 57. 304.
Süßenguth, Siegfried 627.
Sutermeister, Heinrich 770.
Suthaus, Ludwig 632.
Sutter, Maria 157.
Swaine, Alexander von 699.
Swarowsky, Hans 701. 929.
Swedlund, Helga 59. 544. 701.
Sweelinck, Jan Pieter 830.
Swoboda, Albin 684.
Szabó, E. 135.
Szelenyi, S. 135.
Széll, Georg 316.
Szent-Györgyi, Paul von 860.
Szigeti, Béla 137. 160.
Szimanowski, Karol 479. 537. 857.
Szuka, Karl 528.
Tailleferre, Germaine 621. 697.
Tanguieva-Birsnek, Helene 60.
Tannenberg, Gerhard 264.
Tannert, Hans 451.
Tanz- und Gymnastik-Archiv 955.
Tanzkunst und Volkslied 512 ff.
Tappolet, Siegfried 628.
— Willy 394.
Taras, Mykyscha 371.
Tauber, Richard 220.
— Ernst Eduard 129. 240. 880.
Taubmann, Otto 528.
Taucher, Curt 140. 626.
Taut, Kurt 399.
Tebje, Wilhelm 558.
Teichmüller-Stipendium 798.
Teinemann 463.
Telemann, Georg Philipp 828. 838. 876.
Tell, Werner 695.
Telmanyi 134.
Tenschert, Richard 646. 663.
— Roland 680.
Teschemacher, Margarete 237. 454. 632.
Teuffel, Kitty von 301.
Teuwen, Käthe 58. 376. 625.
Thaler, Albert 689.
Theaterfestwoche in Dresden 760 ff.
Theater der Jugend 289.
Theil, Fritz 220. 695.
Theile 272.
Thement, Theo 626.
Theopold, Hans-Martin 157.
Thern, Karl 26.
Thieme, Karl 770.
Thierfelder, Helmuth 216. 698.
Thingspielmusik 930.
Thomaner-Chor 297. 619.
Thomas, Kurt 238. 272. 298. 619. 640. 875. 960.
Thometzek, Hans 704.
Thöne, Fritz 528.
Thorborg, Kerstin 541.
Thuille, Ludwig 156. 530. 534. 620. 757. 792.
Thüringer Sängerknaben 615.
Thurn, Max 544.
Ticharich, Z. 371.
Tichomirow 60.
Tieß, Florence 226.
Tiessen, Heinz 395.
Timmermanns, Felix 236.
Tietjen, Heinz 140. 304. 542. 699. 760. 836. 879. 894. 898.
Tocchi 467.
Toch, Ernst 244. 273. 379.
Tomasi, Henri 537.
Tönnes, Josef 858.
Tonika-Do-Methode 103.
Tonkunst (in Holland), Gesellschaft zur Förderung der 797.
Tonkunst in Württemberg, Denkmäler der 960.
Tonkünstlerfest, Erstes deutsches 748 ff. 765 ff.
— Hamburg 955.
— -Lexikon, Kurzgefaßtes 398.
Tonsymbolik 646 ff.
Tonwortunterricht 102 ff.
Torokoff-Tiedeberg, Olga 631.
Torshof, Inga 75.
Tosti, Paolo 127 ff.
Toscanini, Arturo 138. 139. 371. 556. 719.
Trapp, Lothar Schenk von 706. 753.
— Max 50. 74. 218. 296. 300. 316. 370. 460. 464. 527. 554. 610. 635. 637. 674. 687. 689. 859. 938. 954.
Trautner 306.
Trautwein, Susanne 400.
Trautz, Wilhelm 58.
Trede 452.
Treichler, Hans 532. 613. 954.
— -Quartett 613. 771.
Trenkner, Werner 136. 156. 612.
Treskow, Emil 628. 782.
Treutler, Paul 534. 535. 768.
Trevi, de 439.
Tricht, Käte von 134.
Trieloff 704.
Trienes, Walter 237. 373.
Trinius, Hans 762.
Trio Italiano 74.
— di Roma 296.
Troester, Artur 460.
Trotscher, Gotthold 34.
Trundt, Henny 928.
Trunk, Maria 689.
— Richard 52. 293. 294. 297. 373. 458. 464. 532. 689. 750. 846.
Tschaikowskij, Peter 27. 144. 211. 218. 273. 303. 533. 632. 660. 663. 903.
Tscherepnin, Alexander 371. 954.
Tschechow, M. 48. 631.
Tunder, Franz 829.
Tutein 118. 379. 453. 927.
Tutenberg 779.
Tuurand, Al. 631.
Uhl, Johanna Maria 458. 465. 532.
Uhlig, Theodor 24.
Ulbricht, W. 693. 857.
Uldall, Hans 38. 222. 954.
Umlauft, Paul 186. 240.
Ungarischer Landessängerverband 690.
Unger, Herm. 1. 52. 156. 237. 320. 373. 478. 765. 766. 769. 770.
Uninskij 220.
Unold, Kurt 785.
Unruh, W. 929.
Ursuleac, Viorica 47. 133. 140. 304. 381. 445. 480. 861.
Utz, Karl 221.
Valentin, Erich 799.
Vargo, Gustav 206. 305. 541. 784.
Varnay, Helma 704.
Velsing 928.
Verdi, Giuseppe 39. 56. 73. 115. 142. 143. 221. 222. 272. 305. 308. 309. 381. 394. 451. 541. 547. 813. 890 ff. 907. 954.
Veress, A. 371.
— S. 135.
Veretti, Antonio 211.
Verona, Opernfestspiele 957.
Vetter, Ludwig 299.
Vincent, Jo. 617.
Violinspiel, Intern. Wettbewerb f. 957.
Virginio, Renato 73.
Vithols 60. 538.
Vlach-Vruticky, Josef 480.
Vocht, de 357.
Vöge, Georg 306.
Vogel, Emil 395. 705. 928.
— Wl. 537.
Vogl, Adolf 154. 393. 437. 627.
Vogler, Karl 556.

Vogt, August 635.
— Hans 611. 876. 923.
— -Gebhard, Margarete 366.
Voisin 704.
Volgmann 73. 144.
Völkel, Ernst Aug. 51. 528.
Völker, Franz 47. 370. 381. 445. 480. 897. 928.
— Wolf 541. 941.
Volkmann, Otto 54. 459 615. 693. 858.
— Robert 22 ff. 167. 218.
Volkslied 65. 196 ff. 322. 407. 490ff. 849 ff.
— in Bayern (Sammelwerk) 799.
— (Frankreich) 479.
Volksliedsingen 817.
Volkslied und Tanzkunst 512 ff.
Volksmusik 152.
— in Bayern (Sammelwerk) 799.
— -Hochschule Krefeld 877.
Volksoper 884 ff.
Vollerthun, Georg 154. 211. 290. 294. 376. 396. 610. 636.
Vollmer, B. 287.
— Karl 716.
Volpert, Andreas 861.
Vondenhoff, Bruno 460. 479. 799.
Voß, Walter 461.
Vranken, Jaap 358.
Waas, Alfred 542.
Wach, Adolf 73. 143. 547. 784.
Wagner, Cosima 18. 726. 909 ff.
— Eva 727.
— Max 298.
— Richard 1. 2. 5 ff. 24. 57. 73. 85 ff. 92. 95. 144. 150. 151. 152. 221. 239. 247. 249. 262. 270. 304. 309. 330. 331. 335. 352. 631. 394. 395. 414. 431. 448. 501. 519. 545. 554. 576. 628. 631. 662. 663. 723 ff. 757. 783. 805. 879. 883. 889. 890. 893 ff. 907. 942. 956. 957.
— Siegfried 18. 364. 463. 781. 784ff. 879. 907. 909. 954.
— Traute 479.
— Wilhelm 547. 630.
— Winifred 364. 784. 894.
— -Denkmal, Rich. (Leipzig) 959.
— -Festwoche (Vichy), Rich. 799.
— -Museum in Italien 558. 720.
— -Regeny, Rudolf 366. 856. 954.
— -Stipendien-Stiftung, Richard 879.
Wagnervereinigung Amsterdam 718.
Wahle, Christian 442.
Waigand, Ernst 451.
Waimann, Albert 613.
Walcha, Helmut 774.
Wald, Ilse 543. 544.
Waldbauer-Kerpely-Quartett 371.
Waldburg 223.
Waldow, Ernst 453.
Waleson-Quartett 476.
Walleck, Oskar 292. 297.
Wallem, Helena 894.
Wallerstein, Lothar 46. 381. 445. 548. 607.
Wallmann, Margarete 144.
Wallnöfer, Adolf 718.
Walter, Bruno 160. 556. 558. 629. 639. 698.
— Erich 797.
— Georg A. 369. 717. 876.
Waelterlin, Oskar 141. 763. 780.
Walz, Max 720.
Wandel, Luise 696.
Wanderopern 333.
Wandrey, Conrad 728 ff. 755.
Wappenschmitt, Oskar 294.
Warneyer, Marianne 378. 438. 702. 782.
Warschau, Violinspiel-Wettbewerb in 957.
Wartburg-Waldbühne 835.
Wartisch, Otto 298. 379. 620. 636.
Wassilenko 716.
Wassiljeff, N. 631.
Watzke, Rudolf 217. 296. 369. 479. 693.
Weber (1883) 273.
— Alois 798.
— Anselm 900.
— Carl Maria von 2. 73. 113. 115. 142. 151. 155. 272. 276 ff. 331 360. 508. 624. 635. 678. 837. 889. 907. 938.
— Hilmar 358. 857.
— Ludwig 373. 457. 517 ff. 529. 616. 773. 776. 842.
— Mathilde 860.
Webern, Anton von 320.
Webster, Beveridge 773.
Wechsler, Lisa 769.
Wechty 529.
Weckmann, Matthias 829.
Wedig, H. 218. 476. 555. 617. 635. 636. 716. 876. 923. 939.
Wehner, Fritzkurt 209.
Wehrli, Werner 64. 195.
Wehrmacker, Sybille 208.
Weidlich, Elly 543.
Weigel, Hildegard 452. 704. 705.
Weigerth, Alfred v. 367.
Weiher, Ernst 560.
Weile, Rita 52.
Weiler, Toni 695. 762.
— Willi 463.
Weill, Emmerich 463.
— Kurt 244. 277. 302. 374. 394. 903.
Weimarer Kammer-Trio 477.
Weinberger, Jaromir 907.
Weiner, Leo 371.
Weingartner, F. 135. 217. 219. 345. 398. 425. 456. 480. 530. 620. 635. 638. 715. 877.
Weisbach, Hans 131. 135. 156. 236. 240. 242. 320. 397. 618. 619. 694. 695. 720. 770. 857. 954. 955.
Weise, Helmut 396. 453. 783.
Weismann, Julius 73. 211. 273. 460. 469. 554. 610. 767. 773. 907.
Weiß, Eduard 448. 627.
— Karl 614.
Weißbier 704.
Weißleder 452.
Weißmann, Adolf 246.
Weitenhiller, Gustav 306.
Weitzmann, Fritz 462.
Welcke-Pillti, Lea 770.
Wellesz, Egon 477.
Welter, Friedrich 38. 211. 293. 417. 590. 750. 767. 831.
Weltmusikbund (Wien) 638.
Welz, Grete 694.
Wen, Otto 460.
Wendel, Ernst 369. 370. 394. 614.
Wendling, Andrea 622.
— -Quartett 465. 469. 558. 610. 678. 693. 778.
Wendt, Arno 957.
Wenk, Konrad 59. 535. 860.
Wentscher, Gertrud 378.
Wenzel 453.
Werkmeister, Heinrich 75.
Werner, Fritz 612.
— Herbert 320.
— Philipp 459.
— Theodor W. 826.
Werther, Otto 378.
Wesselmann, Hilde 693. 699. 840.
Wessely, Karl 208.
Westermann, W. 458.
Westphal, Eva 118.
— Kurt 840.
Wetchy, Othmar 237. 315.
Wettbewerb betr. Klangfarbe von Saiteninstrumenten 957.
— der DAF. 436.
— für Solisten der Reichsmusikkammer 764 ff.
— f. Violinspiel, Intern. 957.
Wettsingen, Unfug der 934.
Wetz, Richard 51. 157. 314. 587 ff.
Wetzel, Justus Hermann 366. 528. 610.
Wetzelsberger, Bertil 224. 762. 773. 861.
Wetzler, Hermann Hans 462.
Weweler, August 461. 639.
Weyer, Hilde 770.
Weyns-Streichtrio 616.
Whitman, Walt 137.
Wichert, Ernst 215.

Wieber, Elsa 112. 141.
Wiedemann, Hermann 548. 943.
Wiek, Fritz 547. 784.
Wiemer-Pähler 458.
Wiener Sängerknaben 468.
— Streichquartett 220.
Wieninger 770.
Wiesbadener Madrigalkreis 750.
Wiesendanger, Paul 142.
Wieter, Georg 466.
Wigman, Mary 77. 400. 638.
Wihtol 303.
Wiitol, K. 631.
Wikarsky, Romouald 366.
Wilde, Alfred 613. 687.
Wildemann, Hans 625.
Wildenhain, Bernh. 378.
Wildermann, Hans 57.
Wildhagen, Erik 454.
Willer, Luise 700. 763. 776. 928.
Willnau, Karl 796.
Willroth-Schwenck, F. 56. 287.
Willy, Johannes 75. 469. 613. 619. 858. 860.
Winckelmann, Hans 142. 308. 701.
Winckler, Doris 112.
Windgassen, Fritz 206. 454. 941ff.
Windsperger, Lothar 315. 331. 696. 774.
Windt, Herbert 836. 930.
Wingels, Toni 453. 860.
Winkelmann, Theodor 346.
Winkler, Doris 555.
— Otto 309. 684.
Winter, Ellen 226. 378. 702. 703.
— Hans 770.
— Paul 55. 154.
Winterfeldt, Marg. von 859.
Wintermeier, Erich 369.
Wintzer, Elisabeth 211.
— Richard 211.
Winzler, Claire 469.
Wirth, Hermine 321.
Wirthensohn, Otto 637.
Wisman, A. 631.
Wismeyer, H. 770.
Witek, Anton 160. 560.
With 228.
Witin, Jan 454.
Witkowski, Martin 143. 608.
Witt, F. X. 555.
— Günter de 396. 750.
Witt, Josef 365. 619. 782. 858.
Wittazscheck 780.
Witte 774.
Wittek, Relli 240.
Wittgenstein, Paul 220.
Wittig, Marie 760.
Wittmer, Eberhard Ludwig 142. 534. 691.
Wittrisch, Marcel 57. 376. 446. 459. 540. 542. 779.
Witzleb-Ihle, Margarete 693.
Wohlgemuth 320.
Woikowsky, Victor v. 907.
Woldring, H. 783.
Wolf, Bodo 843.
— Hugo 273. 398. 422. 531. 621.
— Johannes 493. 604.
— Reinhard 160.
— Winfried 160. 876.
— -Ferrari, Ermanno 226. 273. 314. 380. 446. 450. 547. 616. 627. 704. 907. 941.
— -Matthäus, Lotte 619.
Wolff, Fritz 238. 304. 624. 699. 706. 780. 898. 943. 958.
— Harald 396.
— Karl 532.
— -Trio 217.
Wolfrum, Philipp 366. 422. 425. 519. 908.
Wolfurt, Kurt von 237. 240. 242. 294. 299. 395. 715. 771.
Wollgandt, Edgar 462.
Wollgasten, Adelheid 628.
Wolzogen, Hans von 446.
Wood, Henry 137.
Woog, Heide 627.
Woerle, Willi 56. 221. 222. 305. 376. 626. 699. 704.
Woyrsch, Felix von 52. 212.
Wrana, Hans 449.
Wranitzky, Paul 915.
Wucherpfennig, Hermann 75.
Wührer, Friedrich 456. 612. 687. 771.
Wulf, Martina 225. 781.
Wüllner, Ludwig 531. 533. 689.
Wunsch, Hermann 286. 556.
Wünsche, Gustav 314. 450. 702.
Württemberg, Denkmäler der Tonkunst in 960.
Wüst, Karl 636.
Wüst, Philipp 137. 142. 426. 450. 464. 539. 676.
Würz, Anton 770.
Zachert 463.
Zallinger, Meinhard von 628.
Zapf, Arthur 456.
Zaun, Fritz 225. 365. 617. 628. 782.
Zec 548.
Zeggert, Gerhard 134.
Zeh, Bernd 798.
Zehme, Albertine 75.
Zeiler, Robert 397.
Zeithammer, Gottlieb 706. 752.
Zeller 309.
— Bernhard 627.
— Wolfram 76.
Zelter, Carl Friedrich 199 ff. 900.
Zelter'sche Liedertafel 478.
Zemlinsky, Alexander v. 73. 273. 445. 453. 454. 904.
Zichy, Graf Géza 27.
Ziegler, Benno 956.
— Hans 5.
— Irene 676.
— Johann Gotthilf 35.
Ziems, Harry 378.
Zieritz, Grete von 395.
Zigeunermusik, Hochschule f. 956.
Zilcher, Heinz Reinhart 635.
— Hermann 118. 237. 293. 314ff. 331. 477. 556. 610. 637. 640. 686. 688. 717. 878. 929.
Zillinger, Erwin 370.
Zimmer, Alfred 555.
— Walther 226. 438. 546.
Zimmermann, Erich 228. 238. 898. 929.
— Kurt 134.
Zindler, Rudolf 59. 225. 378. 775.
Zinnert, Otto Karl 465.
Zobeley, Fritz 639.
Zöllner, Heinrich 297. 314. 455. 475. 844 ff.
— W. 693. 694.
Zosel-Trio 460.
Zschiesing, Fritz 460.
Zschille, Dorle 626. 779.
Zsolt, N. 371.
Zulauf, Ernst 752.
Zumpe, Hermann 398.
Zwißler, Karl Maria 141. 449. 773. 780.

AN UNSERE LESER

Die Reichsjugendführung hat DIE MUSIK mit Wirkung vom 1. April 1934 zum offiziellen Mitteilungsblatt ihrer Abteilung »Schulung« *(S)* bestimmt. Alle Gebiete, die das schöpferische, kulturpolitisch-musikalische Wollen der Hitler-Jugend betreffen, werden ihren Niederschlag in unserer Zeitschrift finden. Wir werden hierbei von dem Gedanken geleitet, einmal die in unserem Sinne *wertvolle* deutsche Künstlerschaft für die Ziele der HJ zu gewinnen, zum andern diese Künstlerschaft mit dem revolutionären Geist der kommenden Generation vertraut zu machen. Die Urkraft deutschen Wesens liegt in der HJ verankert. Sie ist die Quelle des nie versiegenden Stromes deutscher Art, deutschen Denkens und Fühlens. Mit dem Schwung der Jugend, der revolutionären Stoßkraft ihrer Ideale ist die HJ der kommende Träger des deutschen Reiches. Sie ist bestimmt und verpflichtet, auch auf dem Gebiete der Musik die Fahne voran zu tragen und die hohen Ziele des Führers zu verwirklichen.

Reichsjugendführung
(Abteilung Schulung und Kulturarbeit)



Obergebietsführer

Der Herausgeber und Hauptschriftleiter der MUSIK:

Hier spricht die Hitler-Jugend:

DIE NEUORDNUNG DER MUSIK ALS AUFGABE DER JUNGEN GENERATION

VON

GERHARD SCHWARZ

Musikreferent bei dem Oberbann »Süd« (Berlin-Brandenburg)

Nachdem die nationalsozialistische Revolution den Aufbruch des gesamten deutschen Volkes von innen her hervorgerufen hat, setzen heute die Kräfte ein, die dem Kulturwillen der jungen Generation zum Durchbruch verhelfen werden. Diese gewaltige Umformung ist die Aufgabe der jungen Generation. Sie vollzieht sich da besonders schmerzhaft, wo innerhalb der gemeinsamen Weltanschauung im tiefsten begründete Gegensätze zutagetreten. Der Kampf gegen diesen Widerstand, der sich als Wiederbringung vergangener Kulturgüter offenbart, ist deshalb gefährlich, weil diese Gegensätze innerhalb der organisierten Macht friedlich beieinander zu ruhen scheinen. Wenn der heute aus dem Aufbruch des ganzen Volkes entstehende Kulturwille einer rückläufigen Verbindung nach den Traditionen alter Zeiten bedarf, so darf diese rückwärtige Verbindung und Wiederholung des einst Hervorgebrachten nicht dazu führen, die Kulturgüter einer liberalistisch vereinsamten Epoche in neuer Gewandung wieder aufstehen zu lassen. Jene Verbindung zur Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts ist deshalb für die heutige Entwicklung gefahrvoll. Eine Verbindung nach rückwärts ist nur da möglich, wo die heutige Zeit ihrem Ausdruck nach schon einmal eine künstlerische Formung erhalten hat. Wir müssen daher die Jahrhunderte zurückwandern und eine Zeit ausfindig machen, die in ihrer Lebenssubstanz, in ihrer Verbundenheit mit den Quellen des Volkstums der heutigen Lage entspricht. Hier kann die Wiederbringung alter Musik, etwa der *Perotins* und *Josquin des Prés* beispielhaft sein, *aber nur insofern*, als die in ihr vorhandenen Urkräfte, wie sie hier dem deutschen Boden entsprungen sind, zum größten Teil an die Kirche gebunden waren.

Werden heute die Schöpfungen deutschen Geistes aus dieser Zeit ewige Vorbilder für uns bleiben, so können in keinem Fall die Erzeugnisse der Zeiten bei uns wieder herangeholt werden, die dem Aufbruch des deutschen Volkes in keiner Weise entsprechen. Die Kunst des vergangenen Jahrhunderts stand kaum in Beziehung zu den Lebenswerten der Zeit, sondern lebte aus sich selbst und vermochte immer wieder zu sich selbst zurückzukehren, um immer wieder aus sich selbst herauszutauchen. Diese Rückkehr zu sich selbst ist das Kennzeichen liberalistischer Zeitalter. Heute hat der Nationalsozialismus

alle Wandungen der die Künste umkleidenden Kräfte durchbrochen, so daß der Quell unversiegter deutscher Kraft wieder durch alle Künste hindurch zu strömen vermag. Bestand in der vergangenen liberalistischen Zeit der sehnsüchtige Wunsch nach einer artgemäßen herben Kunst, so setzt erst heute die Verwirklichung durch die lebendige Gegenwart ein. Waren früher die Schöpfungen der Kunst oftmals nur dem Schaffenden selbst verständlich, so spült heute der reißende Strom eines gemeinsamen Kulturwillens alle jene Ausdrucksformen privater Willkürlichkeit restlos hinweg. War früher die Kunst und in ihr die Musik ein Grenzbezirk, in dem sich nur der Gebildete aufzuhalten verstand, so ist heute durch die radikale Umkehr die Gewähr dafür gegeben, daß das gesamte Volk wieder an ihr teilhaben kann. Galt früher die letztmögliche Erfüllung der technischen Leistung als Garantie für die Auswirkung, so versteht sich heute in der Ausübung des Künstlerischen die äußere Leistung von selbst. Galt früher der Staat als das Organ des Schutzes der von Privatmächten getriebenen Kunst, so ist heute der totale Staat ohne die Ausübung der Künste, die allein die letzte Erfüllung der geeinten Staatsgewalt gewährleisten, undenkbar. Zeigten die Künste der vergangenen Zeit jene Erschlaffung und Weichlichkeit der Empfindung, die ins Maßlose übersteigert den Zuhörer nicht erquickt und aufrichtet, sondern ihn stärker als die Ausführenden innerlich zermürbt, so steht heute die Aufgabe der Eroberung eines bisher unbebauten Landes, in dem die Kunst männlich empfunden und heroisch sachlich ist, fordernd vor uns. Mußte sich die materielle Kultur der vergangenen Zeit als Ausdruck seelischer Verwahrlosung in der feinsten Gewandung ästhetischer Schönheit und prächtiger Klangkraft zeigen, so konnte dieser Täuschungsversuch immer nur da bestehen, wo die Menschen eines materiellen Pathos zur Erhöhung ihrer selbst bedurften. Auch ist diese materialistisch gesonnene Kultur dadurch bestimmt, daß in ihr nicht das Empfindungsleben des Mannes und des männlich wehrhaften Volkes spricht, sondern die sinnlich sehnsüchtige Gefühlswelt des Weibes mit ihren dämonischen Verzauberungsmitteln. Diese Verweichlichung und Verwahrlosung der Kunst und der Musik mußten dazu führen, daß das Volk keinen Anteil an ihr haben konnte, weil es in jene Bezirke nicht hinaufzusteigen vermochte, da es weder die Mittel besaß noch den inneren Drang verspürte, sich an ihr aufzurichten.

Die Gewalt der nationalsozialistischen Revolution hat der Kultur der vergangenen Zeit ihren Kampf angesagt, und es ist *die Sache der jungen Generation, diesen Kampf rücksichtslos durchzuführen*, wobei die Zeit Größen wird opfern müssen, die aus der vergangenen Zeit in die heutige als letzte Ausläufer hineinragen. Daher wird die Kunst der kommenden Zeit wenig mit der der vergangenen Zeit gemeinsam haben. Sie wird ohne Sentimentalität in einem gewissen Grade sachlich sein und das große Pathos der nationalen Erhebung als Siegel auf ihrer Stirn tragen. Von dieser Kunst ist heute noch

wenig geschaffen. Es ist nicht Vermessenheit zu behaupten, daß die jetzige und die kommende Generation sie schaffen wird. Sie wird das alte deutsche Volksgut immer mit einbeziehen und sich davor hüten müssen, die Schöpfungen deutschen Geistes nur um ihrer selbst willen zu pflegen. Die Kunst der kommenden Zeit wird unerhört politisch gerichtet sein, wenn wir das Wort politisch in seiner großen Bedeutung und Weite recht verstehen.
Die Anwendung dieser Gedanken auf die Musik ergibt sich von selbst. Hier wird eine neue Ordnung einsetzen müssen, die die aus dem vorhandenen Kulturgut das unserer Zeit Gemäße und auf die Zukunft Gerichtete herausfindet. Dabei wird immer wieder zu sagen sein, daß die Schöpfungen der früheren Zeiten eher geeignet sind, dem Zeitgeist zu seiner künstlerischen Ausdrucksform zu verhelfen, als die Musik des letzten Jahrhunderts, denn diese ist mit wenigen großen Ausnahmen der vereinsamten Seele des Privatmannes entsprungen, wobei eine geradezu unmännliche Empfindung und die qualvolle Auslösung künstlerischer Triebhaftigkeit sich in den unmöglichsten Formen Ausdruck verschafften. Das Echte und Unechte der deutschen Musik liegt heute noch zu nahe nebeneinander, als daß wir es scheiden könnten, und die Produktivität der jetzigen Musikergeneration ist noch zu sehr gebunden an die Ausdrucksformen der vergangenen Zeit. Hier kann auch nur die *radikale Ablösung* von dem bisher Gewesenen zukunftweisend sein. Hier wird einmal die große Form des *Chorspieles*, eine heute ungeahnte Auswirkungsmöglichkeit, die Bedeutung einnehmen, wie für den Griechen die Tragödie jener Zeit. Die Musik der kommenden Zeit wird so der Ausdrucksgewalt des geeinten deutschen Volkes in seiner Gesamtheit eine Auswirkung verschaffen, so daß die Gesamtheit der Stände, die Menschen jeglicher Berufsordnung, alt und jung, in diesem Werk sich wieder finden. Von dieser kommenden Musik gilt, daß sie, männlich empfunden, den Schritt der Marschkolonnen in sich trägt, daß sie das echte aus dem Volk gewachsene gemeinsame Lied zur höchsten Kunstform umbaut und daß in ihr alle schöpferischen Kräfte dieser Zeit zum Ausdruck kommen. Der natürliche Gang der Entwicklung kann nur der sein, daß heute erst wieder das Volk singenderweise von dem Ausdruck zu geben versteht, was es als Erneuerung seines Lebens in sich verspürt. Von dieser unerhört breiten Grundlage aus erst werden Schöpferkräfte, den Sinn der Zeit begreifend und vollendend, Werke aufrichten, die, wie im Mittelalter die gotischen Dome, hier von der Erneuerung des deutschen Volkes einen vollgültigen Ausdruck geben.
Hat sich die Musik der vergangenen Zeit nur immer im Konzertsaal abgespielt, wobei ihr das Verhängnis wurde, daß sie als Ersatz für das Leben dienen mußte, so wird heute die aus dem Volksleben neu entsprungene Musik wieder an die Quellen zurückkehren. Wenn heute die HJ nach Liedern für ihren Marsch und ihr Zusammensein ruft, so hat sich in ihr schon der Ansatzpunkt verwirklicht, von dem aus diese neue Einordnung in das Leben möglich

ist. Die Musik gehört ins Volk, ordnet den Tag und das Leben, verpflichtet die Gemeinschaft untereinander und ist unwegdenkbar bei Fest und Feier. Sie gewinnt hier dadurch, daß sie männlich empfunden ist, ein ganz neues Verhältnis zum *Wort*. Beide menschlich natürlichen Ausdrucksmöglichkeiten gewinnen hier ihr ursprüngliches Verhältnis zueinander wieder. Die Rede, das gesprochene Wort bedarf der einleitenden und verpflichtenden Musik. Die Musik hingegen gewinnt an Kraft und Ausdrucksmöglichkeit, wenn ihr das gesprochene Wort als der radikale Gegensatz gegenübersteht. Hatte die vergangene Epoche das Wort gegen die Musik einzutauschen versucht, wobei der bekannte Theologe Schleiermacher es aussprechen konnte, daß die Musik viel besser als Worte die schönen Gefühle und Empfindungen auszudrücken vermag, so sind hier Wort und Musik polar entgegengesetzt. Diese neue Anordnung von Wort und Musik entspricht der Haltung des neuen Deutschland, daß nämlich nur im Wort, in der Rede des Führers der Ausdruckswille der Nation deutlich wird, niemals etwa in der Musik; wenn sie aber hinzukommt, so ist sie das elementare Bekenntnis der Gesamtheit, die ihre im Dunkeln schöpferischen Kräfte einheitlich in der Melodie zusammenführt. Das gemeinsam gesungene Lied, nicht etwa der Sprechchor, nach der Rede des Führers gibt ihr jenen Sinn, um den es hier geht: *den Schöpferwillen des gesamten deutschen Volkes und das Bekenntnis zum nationalsozialistischen Staat bis in die letztmöglichen künstlerischen Ausdrucksformen hinein zur Auswirkung zu bringen und ihm für die Zukunft ein ewiges Denkmal zu setzen.*

AKTIVE JUGENDMUSIKPFLEGE

VON

Professor Dr. EUGEN BIEDER
Sachberater für Musikerziehung im Kultusministerium

Im Anschluß an den Aufsatz des verantwortlichen Schulungspolitikers der Reichsjugendführung, des Obergebietsführers *Koerber*, im vorigen Heft der »MUSIK« sollen die folgenden Ausführungen die Grundgedanken für einen Aufbau aktiver Jugendmusikpflege in der Reichsorganisation der Hitler-Jugend und der ihr angeschlossenen Verbände entwickeln. Im Rahmen des vom Reichsjugendführer geplanten Jahres der kulturellen Schulung ist man sich der Verantwortung für die musikalische Betreuung der Jugend durchaus bewußt; man hat erkannt, daß der überall vorhandene gute Wille *allein* für eine neue kulturelle Zielsetzung nicht genügt, wohl aber bei planmäßiger Beeinflussung die erste und einzige Gewähr des Gelingens in sich schließt. Der Weg bewußter Durchdringung der schon durch die Organisation und ihre Einteilung vorhandenen und wirksam zu machenden Gliederung vom Klein-

sten zum Großen besteht darin, die bereits örtlich gegründeten Einrichtungen — Musikzüge, Chöre, Spielscharen usw. — zunächst bestehen zu lassen, eine zentrale Mustereinrichtung, später mehrere, zu schaffen und durch hier zu schulende Abgesandte der Gebiete die dortigen Bestrebungen nach dem Willen der Reichsleitung zu unterbauen, so daß schließlich unmerklich, ohne beunruhigende plötzliche Eingriffe, das Ziel einer neuen Jugendsinge- und -spielkultur erreicht wird.

Die Grundlagen dieser Arbeit sind ganz andere als bei der allgemeinen Musikpolitik oder den schulmusikalischen Bestrebungen gelten.

Bei der allgemeinen Musikpolitik handelt es sich darum, die hohe deutsche Kunst lebendig zu erhalten, d. h. ihre Pflege nicht bloß durch das genießende Verstehen bildungsmäßig oder wirtschaftlich Bevorzugter, sondern durch die Anteilnahme der ganzen Nation von allen Übergangs- und Verfallserscheinungen befreit einzubauen in den umfassenderen allgemein-kulturellen Besitz unserer geistigen Güter.

Die Schulmusik und mit ihr Hand in Hand gehend der private Unterricht in der Musik hat die Aufgabe, diese Anteilnahme der ganzen Nation durch die Erzielung musikalischen Könnens als Voraussetzung des Erlebens und Verstehens von der Grundschule an in geeigneter reichsverbindlicher Weise sicherzustellen und so ein breites tragfähiges Fundament für hohe Kunst zu schaffen.

Die Jugendorganisation hat zwar manche Berührungspunkte mit der allgemeinen Musikpolitik, insofern sie die künftige Gestalt des Volkes durch ihren Geist mitbestimmt; sie hat auch Verbindung mit der Musik in der Schule oder im Elternhaus, da sie die dort erstrebten Stufen des Könnens feststellt und ihren Absichten dienstbar macht; sie hat aber darüber hinaus eigene, höchst verantwortliche Aufgaben.

Die Jugendbewegung der Vergangenheit hat schon versucht, Inhalt und Form jugendgemäßen Musizierens in Abwendung von überkommener Erwachsenenbevormundung aus eigenem naturverbundenem Gemeinschaftserleben heraus neu zu gestalten, doch mußte sie zunächst in der Luft hängen bleiben; ihre Hinneigung zum deutschen Volkstum kann — da Volk und Staat noch nicht eins waren — nur als erster Versuch der Besinnung gewertet werden, zumal nur ausgewählte, gesinnungsmäßig nach Absonderung strebende Teilnehmer erfaßt wurden. Wegen dieser mangelhaften Fundierung fanden schließlich Experiment und sogar Fremdrassiges Einlaß, da Sinn und Richtung auf Totalität mit ihren die gesamte Jugend fordernden Aufgaben noch nicht gesehen wurden. Trotz derartiger Einschränkungen verdanken wir der Jugendbewegung ebenso wertvolle Impulse musikalischer Auflockerung wie einzelnen jugendnahen Führerpersönlichkeiten in Schule und Kirche, Wehrjugend, Arbeiter- und Studentenschaft. Wenn also auch die ursprünglich der Jugendbewegung vorschwebende utopische »Jugendkultur«, da beziehungslos zum Ganzen, überlebt und zusammengebrochen ist, so kommt

der Jugend im Rahmen der gesamten Nation, als ewig sich erneuernder völkischer Quelle eine in jeder Hinsicht, also auch in der Musik, eigene Haltung zu. Allerdings nicht primär! Denn wesentlich und für die Bewertung von allem anderen maßgeblich ist und bleibt die politisch-wehrhafte Schulung, die Erziehung zur disziplinierten marschbereiten Einheit, zu Unterordnung und rücksichtsloser Einsatzbereitschaft, zu Kameradschaft in Gemeinschaft und Führung. In zweiter Linie erst steht die kulturelle Schulung als geistig-sittlicher Unterbau für eine Jugend, die auch wissen soll, was sie tun muß. In zweiter Linie, aber darum nicht unbedeutender, wie ängstliche Gemüter aus der vergangenen Lehrerweisheit heraus befürchten, sondern wesentlicher und inhaltvoller denn je. Was bisher Sache der Veranlagung und Tat des Einzelmenschen war: Einschmelzung des Gelernten in die völkische Pflicht und Bestimmung, das ist bei der neuen Erziehung von vornherein eins! Dadurch fällt zwar vieles, was früheren Generationen in ständiger Steigerung der erlernbaren Güter unentbehrlich schien, aber was bleibt, und was nach langer Vergessenheit wieder hinzukommt, ist lebensvolle, volkverwurzelte und arteigene Nahrung des Geistes und damit Quelle seelisch-körperlicher Kraft. In diesem Sinne gilt es auch die Musik von starker und gesunder Art dienend für die Jugenderziehung auszuwählen und anzusetzen.
Die wesentliche Aufgabe ist daher die Erfassung der Gesamtheit durch das jedem Menschen gegebene wertvollste Instrument: die Stimme. Singen und Sprechen ist Massenausdruck und kann bei Formung der Masse zum werthaften Bestand eines Volkes nicht entbehrt werden. Das ein- oder volkstümlich zweistimmige Lied ist das in reichem Maße gegebene Material. Ausgehend von dem schon gegenwartläufigen Volks-, Kampf- und Marschlied muß das Liedgut nach rückwärts und vorwärts allmählich erweitert werden.
Nach rückwärts durch stärkste Pflege der kraftvollen Freiheitslieder aus dem vorigen Jahrhundert, durch das gesunde nationale Lied vergangener, Gegenwart vorahnender oder verwandter Zeiten schlechthin, das viel umfangreicher vorhanden ist, als die wenigen beliebten, oft zu hörenden Landsknechtslieder es erscheinen lassen und ebenso, wenn nicht noch schlagkräftiger bei bewußter Pflege. Darauf aber kommt es an. Wir können auf diesem Gebiet allein nicht — wie einige Ratgeber meinen — die Hände in den Schoß legen mit der Begründung: Volkslied ist, was von selbst lebt und gesungen wird; gewiß, aber Liebe zum Volkstum in immer umfassenderer Form muß auch erzogen werden; mit dem Zusehen und Abwarten hätten wir keine deutsche Revolution erlebt, sondern durch Führerwillen und Menschenformung. Deswegen gilt hier dasselbe: neues Wollen muß einsetzen, die notwendigen Korrekturen wird der rege Geist der Jugend schon vornehmen, wo sie nötig sind. Die Altersstufen und Geschlechter sind bei der Auswahl des Liedgutes stärker zu berücksichtigen als es augenblicklich geschieht; erstlich, weil z. B. die großen Schätze der historischen Lieder sich doch erst dem reiferen Verständnis er-

schließen und von Jüngeren gar nicht erlebbar sind; zweitens, weil der Kreis des Ersungenen im Laufe der Jahre um so umfassender ist.
Nach vorwärts erweitern heißt, wir erwarten neues großes volksmelodisches Schaffen der Lebenden, das der wahre Ausdruck des Aufbruchs der jungen Generation sein wird, wie es sich hier und da in Anfängen schon ankündigt.
In dieser die Allgemeinheit — nicht nur Begabtere, von denen nachher die Rede ist — angehenden Schulungsarbeit handelt es sich darum, die altberühmte deutsche Singeübung in die großen Formen der Einheit von Volkstum und Staat überzuleiten, sie nach langen Jahren des teilweisen Schweigens und der Irreführung durch exotisches Schlagergift wieder zu befreien und zum adäquaten Ausdruck des seelisch gereinigten und körperlich gehobenen Lebensgefühls eines harten, aber klugen, Gewaltiges wollenden Geschlechts zu erheben.
In diesem Zusammenhang, als die Gesamtheit angehend, das zweitwichtigste sind die Musik- und Spielmannszüge in ihrer Bedeutung für Aufmarsch und Massenfeier unter freiem Himmel. Hier die gesundheitlich tragbare Belastung der Altersstufen festzustellen, die geeigneten Instrumentgruppen zu pflegen, Ungeeignetes aber auszumerzen, ist eine brennende Aufgabe. Dazu gehört auch die Kennzeichnung des grade hier üppig ins Kraut geschossenen »patriotischen Kitsches« als solchen. Auf diesem von den Komponisten bisher zu Unrecht stiefmütterlich behandeltem Gebiet werden die aus der marschierenden Jugend erwachsenden Schaffenden ohne Zweifel noch Vollendetes herausbringen.
Die eingehende und großzügige Vorbereitung von Aufmärschen, Massenfeiern und weiträumigen Darstellungen, und ihre Durchdringung mit Musik ist ein Betätigungsfeld der Zukunft für die dazu geeigneten und vorgeschulten Musikführer, wie es bisher nicht bestanden hat und jetzt noch kaum vorauserschaut werden kann. Die gewaltigen Veranstaltungen der Bewegung geben uns bereits eine Vorstellung des Rahmens und Sinnes; der Jugend ist es vorbehalten, Inhalt und Form aus ihrem Geiste auszugestalten.
Das Gegenbild im Sinne der Ergänzung dieser die gesamte Jugend berührenden Zielstellungen bietet die Schulungsarbeit der kleinsten Einheiten; Heimabende und schlichte musikalische oder musikbegleitete Besinnungsstunden geben den natürlich-begabteren oder durch irgendein selbst erworbenes musikalisches Können Ausgezeichneteren Gelegenheit, sich in den Dienst der Gemeinschaft zu stellen, wie andere mit sonstigen Talenten. Diese ruhige Seite der Musikübung im kameradschaftlichen Kreise wird mit Recht von der Führung als kulturelle Zellenarbeit wie als notwendige Vervollständigung gegenüber dem Auftreten in geschlossenen Formationen angesehen. Hier einen Stil von deutscher Art und echtem werthaften Volkstumsgehalt einzuführen ist lohnendes Ziel und durchaus erreichbar, weil durch die wiedererwachte nationale Würde und den Stolz auf Leistung auch kultureller Art

alle Vorbedingungen gegeben sind. Die Grenzen müssen weit gesteckt sein, Unterhaltung, Geselligkeit, Scherz und Ernst, Volksinstrument und solche von traditioneller Kunstverwendung umfassen, doch ist stark Front zu machen gegen sentimentalen Kitsch und Exotik.

Zu eigentlich musikalischer Arbeit von volkhafter Prägung bis zu jugendmöglichen Spitzenleistungen müssen darüber hinaus die Jugendlichen mit spezifischer Veranlagung gesammelt werden, um in Sing- und Spielscharen, in Chören aller Zusammensetzungen und Jugendorchestern das laiengemäße deutsche Sing- und Spielgut zu pflegen und im weiteren Kreis der Kameraden in jung-künstlerischer Form alle Möglichkeiten zur Entfaltung zu bringen, die im Bereich der Jugendorganisation liegen. Man darf mit Recht darin eine Vorstufe und -schulung für die dringendst zu erhaltenden Volkschöre und -orchester von Liebhabern sehen, die der hohen deutschen Musikkultur den bisher fehlenden oder zumindest stark verloren gegangenen Unterbau gewährt, wodurch sie wie einst in der Welt wieder einizgartig dastehen wird.

Zu allem hiermit als Ziel Bezeichneten ist Führerschulung und stetig zu erhaltender Nachwuchs notwendig, der sich von den großen bis zu den kleinsten Einheiten erstrecken und auswirken soll.

Es ist daher beabsichtigt, zunächst an einer zentralen Stelle, später mehrorts, ein Heim der Jugendmusik einzurichten, das die oben angegebenen Gruppen u. a. auch zu Schulungszwecken unter Leitung von erfahrenen Führern der Jugendmusik aufstellt, sie mustergültig entwickelt und hier regelmäßige längere und kürzere Kurse für »Jugendmusikführer« und »-obleute« abzuhalten, die in die Gebiete und Untergliederungen zurückgehen, um an Ort und Stelle Aufbauarbeit von einheitlichem Charakter zu leisten. Die Form solcher Kurse muß sich aus Beobachtung und Erfahrung heraus allmählich festigen, soll hierbei doch das Prinzip in Gültigkeit bleiben, aus dem Kreise der Jugendlichen selbst Führerpersönlichkeiten zu gewinnen, deren natürlicherweise sehr verschiedenartige Vorkenntnis nach einem Einheitsgedanken hin gefördert werden muß. Jedenfalls steht fest, daß außer der rein praktischen Anteilnahme und Betätigung bei den Stammgruppen, bei geplanten Veranstaltungen und im Lager, Arbeitsgemeinschaften über »völkische Bedeutung der Musikübung«, die grundlegendsten Kapitel nationaler Musik aus der Geschichte, das deutsche Lied- und Spielgut, richtiges Singen, Spielen, Instrumentieren, Gestaltung von Aufmärschen und Feiern und die in Frage kommende Literatur stattfinden werden. Die Frage nach dem Arteigenen und Echten, Starken und Gesunden in der Musik soll dauernd im Mittelpunkt der Erörterung stehen, besonders um einen Bewertungsmaßstab gegenüber dem zeitgenössischen Schaffen zu finden. Denn — das sei gerade im Anschluß an Koerbers Ausführungen über das revolutionäre, gegenwartsgebundene Ethos der HJ betont — die Heranziehung der werthaften deutschen Laienkunst der Gegenwart, die auf die Jugend, ihr Ausüben, Erleben und Verstehen gerichtet

ist, gehört zu den vornehmsten Pflichten des Heimes. Wir können nicht nur, wie es anfangs schon für die Gesamtheit gefordert wurde, rückwärts anknüpfen, was freilich unerläßlich ist und unerhörte Welten aus der Vergessenheit reißen wird, sondern müssen den Blick nach vorwärts richten, wo wir von mancher Persönlichkeit schön und klar, wenn auch herb und ungewohnt, Geformtes besitzen, was der Jugend, die zu musikalischen Führern herangebildet wird, bekannt sein muß, indem es ausgeübt, erlebt und verstanden wird. Gerade unsere auf hohe Ziele gerichtete, im Grunde unsentimentals Jugend verlangt nach einer zeitgeborenen, herben, aber innerlichst erfüllenden Musik in kleinen und großen Formen zum eigenen Singen und Spielen, die sich vielleicht einem zufälligen Hörer nicht gleich erschließt, aber denen, die sie sich erarbeitet haben, ein kunsthaftes Gleichnis ihres sonst unausgesprochenen Inneren bedeutet[1]).

Bei Durchführung und Wirksamwerden des mitgeteilten Aufbauplanes entsteht, wie oben ausgeführt, keine »Jugendkultur« an sich und in unfruchtbarer Absonderung, sondern eine der Jugend gemäße Haltung und Übung auch auf dem Gebiete der Musik, die sich im Anschluß an die in erster Linie vorzunehmende politisch-wehrhafte Schulung in den Rahmen des Ganzen fügt, aus der Einheit von Volk und Staat ihre Gesamtheitserfassung herleitet und im kulturellen Aufbau nicht fehlen darf, da die Musik die stärkste Kraft der Bindung von Gemeinschaft darstellt, aber bei vertrauter Beherrschung auch die seelisch bereite und gelockerte Einordnung des Einzelwesens in die Gruppe und damit die völkische Gemeinschaft bedingt.

ÄNNCHEN VON THARAU

Wege des Volkliedes III (Schluß)

VON

Univ.-Prof. JOSEF MÜLLER-BLATTAU-Königsberg i. Pr.

Im Jahre 1649 erschien zu Königsberg bei Paschen Mense der fünfte Teil der Arien des Domorganisten *Heinrich Albert*. An letzter Stelle steht ein kleines Tänzchen für eine Singstimme mit Generalbaß. Eine mit der Singstimme duettierende Geigenmelodie ist beigegeben (vgl. Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 13, S. 172). Das Stücklein trägt ferner den Hinweis »Aria incerti autoris«. Das bedeutet, daß Albert eine Tanzmelodie unbekannten Ursprungs übernommen und nur den Tonsatz, hier Generalbaßstimme und Geigenmelodie, selbst gefertigt hat.

Der Worttext des Tanzes ist plattdeutsch; er ist das Original unseres vielgesungenen Volksliedes vom »Ännchen von Tharau«. Da er fast unbekannt

[1]) Näheres darüber in des Verfassers Aufsatz »Neue Musik und Jugend« in »Musik im Zeitbewußtsein«, 1. Januarheft.

ist, sei er hier vollständig und mit hochdeutscher wörtlicher Übertragung gegeben:

1. Anke van Tharaw öß, de my geföllt;
se öß mihn Lewen, mihn Goet on mihn Gölt.
2. Anke van Tharaw heft wedder eer Hart
op my gerächtet ön Löw' on ön Schmart.
3. Anke van Tharaw, mihn Rihkdom, mihn Goet,
du mihne Seele, mihn Fleesch on mihn Bloet.
4. Quöm' allet Wedder glihk ön ons to schlahn,
wy syn gesönnt by een anger to stahn.
5. Krankheit, Verfälgung, Bedröfnöss on Pihn,
Sal unsrer Löwe Vernöttinge syn.
6. Recht as een Palmen-Bohm äver söck stöcht,
Je mehr en Hagel on Regen anföcht:
7. So ward de Löw' ön ons mächtig on groht,
Dörch Kryhtz, dörch Lyden, dörch allerley Noht.
8. Wördest Du glihk een mahl van my getrennt,
Leewdest dar, wor öm de Sönne kuhm kennt;
9. Eck wöll dy fälgen dörch Wöler, dörch Mär,
Dörch Yhss, dörch Ihsen, dörch fihndlöcket Här.
10. Anke van Tharaw, mihn Licht, mihne Sönn,
Mihn Lewen schluht öck ön dihnet henönn.

11. Wat öck geböde, wart van dy gedahn,
Wat öck verböde, dat lätstu my stahn.
12. Wat heft de Löwe däch ver een Bestand,
Wor nicht een Hart öss, een Mund, eene Hand?
13. Wor öm söck hartaget, kabbelt on schleyht,
On glihk den Hungen on Katten begeyht.
14. Anke van Tharaw, dat war wy nöch dohn;
Du böst mihn Dühfken, mihn Schapken, mihn Hohn.

15. Wat öck begehre, begehrest Du ohck;
Eck laht den Rock dy, Du lätst my de Brohk.
16. Dit öß dat, Anke, Du söteste Ruh,
Ein Lihf on Seele wart uht öck on Du.
17. Dit mahckt dat Lewen tom Hämmlischen Rihk,
Dörch Zancken wart et der Hellen gelihk.

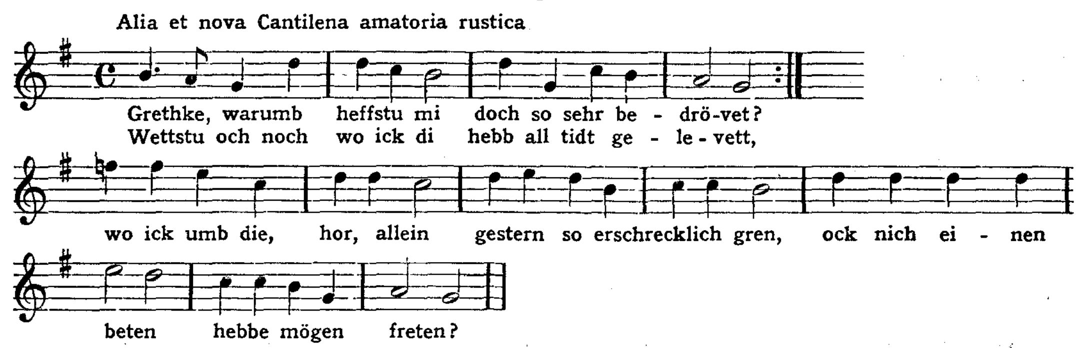
1. Annchen von Tharau ist die mir gefällt,
Sie ist mein Leben, mein Gut und mein Geld.
2. Annchen von Tharau hat wieder ihr Herz
Auf mich gerichtet in Lieb und in Schmerz.
3. Annchen von Tharau, mein Reichtum, mein Gut,
Du meine Seele, mein Fleisch und mein Blut.
4. Käm alles Wetter gleich in uns zu schlagen,
Wir sind gesinnt bei einander zu stehn.
5. Krankheit, Verfolgung, Betrübnis und Pein
Soll unsrer Liebe Vernietung sein.
6. Recht wie ein Palmenbaum über sich sticht,
Je mehr ihn Hagel und Regen anficht;
7. So wird die Lieb in uns mächtig und groß,
Durch Kreuz, durch Leiden, durch allerlei Not.
8. Würdest du gleich einmal von mir getrennt,
Lebtest dort, wo man die Sonne kaum kennt;
9. Ich will dir folgen, durch Wälder, durch Meer,
Durch Eis, durch Eisen, durch feindliches Heer.
10. Annchen von Tharau, mein Licht, meine Sonn',
Mein Leben schließ ich in deines hinein.

11. Was ich gebiete, wird von dir getan,
Was ich verbiete, das läßt du mir stehn.
12. Was hat die Liebe doch für 'nen Bestand,
Wo nicht ein Herz ist, ein Mund, eine Hand?
13. Wo man sich zanket, kabbelt und schlägt,
Und gleich den Hunden und Katzen begeht.
14. Annchen von Tharau, das werden wir nicht tun,
Du bist mein Täubchen, mein Schäfchen, mein Huhn.

15. Was ich begehre, begehrest du auch,
Ich laß den Rock dir, du läßt mir die Hos'.
16. Dies ist es, Annchen, du süßeste Ruh,
Ein Leib und Seele wird aus mir und dir.
17. Das macht das Leben zum himmlischen Reich,
Durch Zanken wird es der Hölle gleich.

Wir kennen und singen den Text nur bis zur Strophe 10. Und in der Tat — hier ist ein Bruch. Die ersten Strophen in ihrer unmittelbaren innigen Art gehören zu den schönsten Dichtungen jenes Königsberger Freundeskreises, dessen Lieder durch ihre starke Lebensnähe, durch ihr schlichtes, gesundes Empfinden in Freundschaft und Liebe, durch eine merkwürdige Mischung von heiterer Lebensfreude und wehmütigem Vergänglichkeitsbewußtsein eine ganz besondere Spielart des *deutschen Barockliedes* darstellen. Hernach gleitet der Text in eine niedere Sphäre ab, wie sie für die damaligen »carmina nuptiala« (Hochzeitslieder) üblich war. Witzworte, volkstümliche Redensarten werden einbezogen. Fast möchte man annehmen, diese letzten Verse seien bei einer Hochzeitstafel selbst zu der einfachen Zweizeilenmelodie improvisiert worden. Unser »Anke van Tharaw« ist denn auch wirklich ein solches Hochzeitslied und Gelegenheitswerk. Es ist entstanden als Brauttanz zur Hochzeit des Pfarrers Partatius aus Trempen mit der Pfarrerstochter Anna Neander aus dem ostpreußischen Landstädtchen Tharau, die am 13. Sonntag nach Trinitatis 1636 im Königsberger Dom stattfand. Der Verfasser des Textes ist nirgends genannt. Erst 1723 (!) bezeichnet eine Eintragung des Pfarrers Anton Pfeiffer in der Tharauer Kirchenchronik *Simon Dach*, den bedeutendsten Dichter jenes Königsberger Freundeskreises, als den Verfasser. Und ein Jahr später kommt die Legende von einer unerwiderten Liebe des Dichters zu jenem Ännchen auf, die eine mißverstandene Äußerung Dachs in seiner Todeskrankheit (1659) veranlaßt haben soll. Nichts daran ist wahr!

Freilich — das Lied selbst trägt in Alberts Arien die Überschrift: »Treue Lieb ist jederzeit zu gehorsamen bereit«. Diese entstammt wirklich einem Liede von Simon Dach, das im ersten Band der Albertschen Arien vertont ist. Und in einem Lied im dritten Teil der Arien, in dem Alberts Gärtchen besungen wird, ist die Rede von »seinem Bauernlied«, das Dach gleich singen will. Man könnte annehmen, dies Bauernlied, das sicher im Dialekt steht, sei unser Anke-Lied. Aber wir haben von S. Dach ein gut bezeugtes anderes, sehr derbes und urwüchsiges Dialektlied, das, wie der Dichter selbst einmal sagt, sehr viel Beifall gefunden hat. Die Weise, die späterhin mehrfach als »Ton« zu neuen Texten benutzt wird, sei hier erstmalig veröffentlicht.
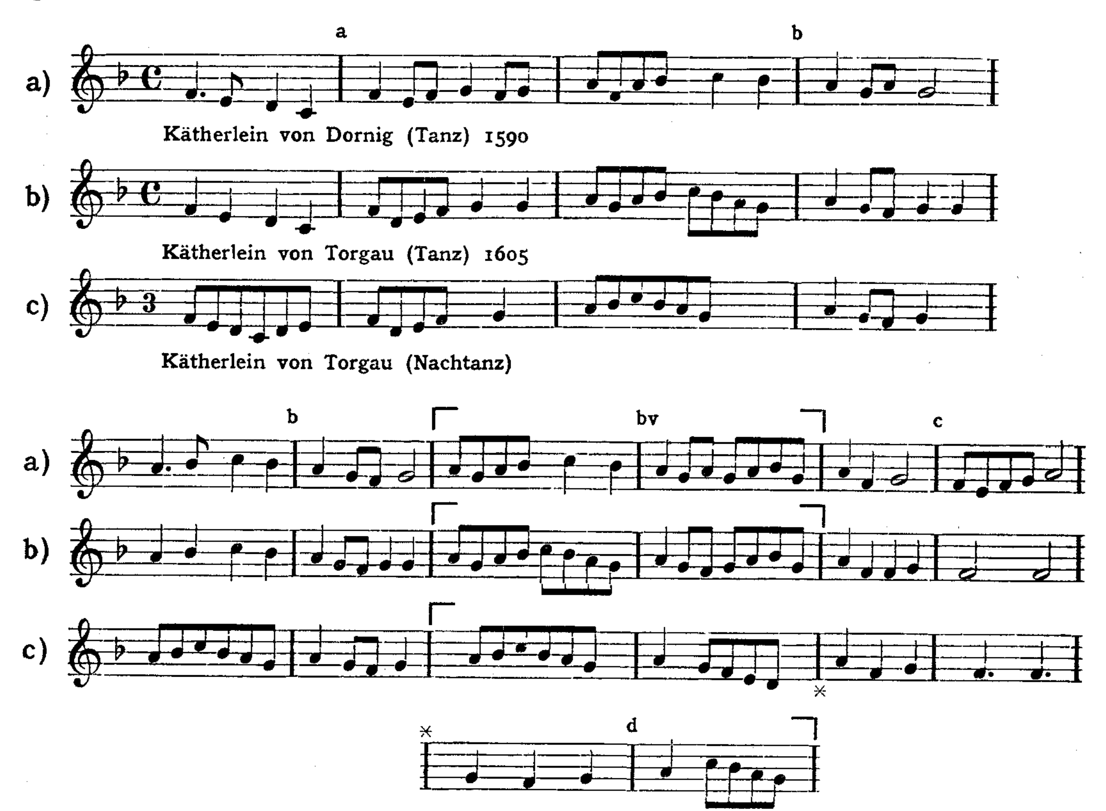


Walther Ziesemer, der Königsberger Germanist, hat 1924 im 1. Band der Altpreußischen Forschungen auf dieses hübsche Lied nachdrücklich hingewiesen. Es ist enthalten in einer jetzt im Londoner Britischen Museum befindlichen Königsberger Musikhandschrift des Kantors Johann Stobäus. Ziesemer vergleicht dieses Grethke-Lied mit dem Anke-Lied und kommt zu der überraschenden Feststellung, daß Lautform, Wortwahl, Satzbau und Stil des letzteren im Gegensatz zum ersten auffallend und fehlerhaft seien. Daraus ergibt sich der bündige Schluß, daß der Text des Anke-Liedes sicher *nicht* von Simon Dach ist.

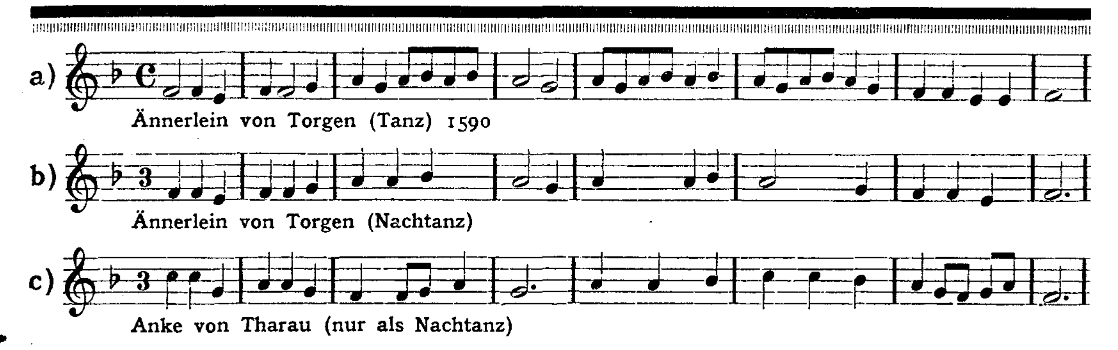
Von wem aber könnte er sonst stammen? Nur *Heinrich Albert* kommt ernstlich in Betracht. Denn er ist kein Einheimischer, sondern als Vetter und Schüler des großen Heinrich Schütz Sachse von Geburt. Kaum anzunehmen ist also, daß er das Königsberger Platt fehlerlos beherrschte. Zudem ist er ja auch der Setzer der Melodie. So liegt nahe, daß er die Worte zur übernommenen Weise fügte. — Damit aber stehen wir vor der Frage, woher er die Weise hatte. Betrachten wir sie näher! Sie ist ein Tanz im $^3/_4$-Takt, nach dem Gebrauch der Zeit also, die jeweils einen geschrittenen »Tanz« oder »Reigen« im $^4/_4$-Takt und einen gehupften »Nachtanz« oder »Sprung« mit der gleichen melodischen Substanz paarig zusammengebrauchte, ein solcher »Nachtanz«, dem der eigentliche »Reigen« verlorengegangen ist. Und weiter: der Rhythmus des ursprünglich zu diesem Tanz gesungenen Textes muß ein daktylischer (𝅗𝅥 ♩ ♩ bzw. ♩ ♩ ♩) gewesen sein.

Ich hatte die Hoffnung aufgegeben, hier die endgültige Lösung zu finden, als ein glücklicher Zufall zu Hilfe kam. Im 2. Band seiner bewundernswerten »Notationskunde« hatte *Johannes Wolf* einen Doppeltanz für vierchörige Zither in italienischer Tabulatur veröffentlicht und übertragen, der aus einem jetzt in der Öffentlichen Bibliothek zu Thorn befindlichen Tabulaturbuch *David Sammenhammers* stammt. Das Werk, das mir von der genannten Bibliothek zur Durchsicht freundlichst ausgeliehen wurde, ist Chemnitz 1590 datiert. Mitten unter einer Reihe deutscher Tanzlieder (Volkslieder) und Tänze taucht als Nr. 39 ein Doppeltanz (»Tantz mit Nachtantz«) mit der Überschrift »Ännerlein von Torgen« (d. h. Torgau) auf. Aus Wolfs Veröffentlichung übernahm ihn Otto Roy in den 14. Band (»Volkstanz«) der verdienstlichen Ausgabe von Heinrich Martens »Musikalische Formen in historischen Reihen« (Verlag Chr. Fr. Vieweg) und setzte aus einem richtigen Gefühl heraus unter den Tanz im $^4/_4$-Takt den Text des »Ännchen von Tharau«. Der Spur nachgehend, stieß ich auf weitere zeitgenössische Überlieferungen dieses Tanzpaares. Ich verdanke sie der freundlichen Mitteilung meines Schülers *H. P. Kosack*, der eben an einer umfassenden »Geschichte der ostpreußischen Lautenmusik« arbeitet. In der Lautentabulatur des Grafen Wilczek (1590) steht unser Tanz, aber »ohne Sprunk«, unter der Überschrift »Kätherlein von Dornig«; in einer etwas späteren Tabulatur von P. Fabritius (1605) Tanz und

Nachtanz unter der Überschrift »Kätherlein von Torgau«. Steckt hier in diesem ursprünglich vielleicht flandrischen Tanz (Dornig=Tournai) das Urbild der Albertschen Melodie?
Wir stellen die Melodien auf F transponiert zusammen und reihen auch den bei Fabritius vorhandenen Nachtanz ein, der ja nur eine Umsetzung der gleichen Weise in den Tripeltakt bedeutet:



Die Tanzmelodie ist sehr einfach, von fast primitiver Zweitakt-Gruppenbildung: a b / b c. Beide Fassungen schieben vor der Schlußgruppe eine verändernde Wiederholung des b ein. Fabritius aber, der im ganzen die Melodie reicher figuriert, stellt im Nachtanz die durch den Einschub gestörte Symmetrie durch Einsetzen einer weiteren Gruppe d wieder her!
Sammenhammer aber, der den Namen »Ännerlein von Torgen« einführt, gibt die Weise fast unverziert in liedmäßiger Schlichtheit, am einfachsten in dem Nachtanz. Dieser Nachtanz aber ist, wie Alberts daruntergestellte Melodie erweist, das Urbild der Melodie des Anke-Liedes. Es ist eine urwüchsig kräftige und, wie die Tonverdopplungen erweisen, besonders stark auf dem guten Taktteil betonte Tanzweise, fast in der Art eines späteren »Deutschen« oder »Ländlers«.
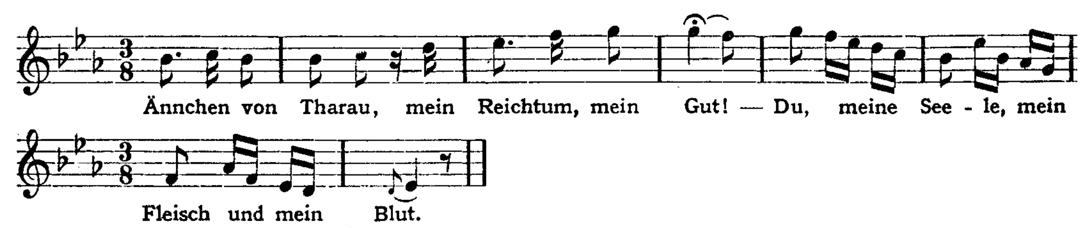


Vom Text war nur die Devise des »Ännerlein von Torgen« übrig geblieben. Sie wandelte sich zum »Anke van Tharaw« und erhielt neue Strophen zu dieser Weise, die in ihrer Urform Albert wohl schon aus seiner sächsischen Heimat kannte. Denn er hat die Melodie nicht wörtlich zitiert, sondern ausgeformt. Zu Anfang holt er nach oben aus; die platte Entsprechung der 2. und 3. Gruppe beseitigt er, vielleicht nach dem Muster jenes Einschubs (d) bei Fabritius. Dadurch erreicht auch die dritte Gruppe nochmals die Quint, der Abschluß wird sinnvoller. In dieser Form ist die etwas eintönige Urmelodie leicht stilisiert in seine Arien übergegangen. Mit dem Nachweis des Ursprungs gewinnt zugleich die Annahme, Albert habe den Text verfaßt, an Gewißheit!

Aber der geschichtliche Weg unseres Liedes beginnt jetzt erst. Rund 120 Jahre später fand sich in Königsberg um Hamann und Herder ein Freundeskreis zusammen, der dem volkhaft Ursprünglichen der großen Dichtungen der Weltliteratur und des eigenen Liedgutes nachspürte. Damals prägte Herder den Begriff des »Volksliedes«. Und indem er dazu aufrief, Volkslieder zu sammeln und nachzuahmen, bemühte er sich selbst um Auffindung und Wiederbelebung alter Lieder. So stieß er auf Alberts »Arien« und darin auf unser Lied. Es findet sich schon in Herders erster, nicht zum Druck gelangter Volksliedersammlung (1774) unter der Überschrift »Band der Liebe« und mit dem Namen Simon Dachs. Es war im Dialekt belassen und mit sämtlichen 17 Strophen aufgenommen. Im ersten Teil der *gedruckten* Sammlung (1778) erschien es dagegen in hochdeutscher Übertragung und mit der Überschrift »Annchen von Tharau«. Herder fügt erklärend hinzu: »Es hat sehr verloren, da ichs aus seinem treuherzigen, starken naiven Volksdialekt ins liebe Hochdeutsch habe verpflanzen müssen, ob ich gleich, soviel möglich war, nichts geändert.« Er versuchte, dem Urbild möglichst treu zu bleiben. Aber gerade dadurch wurde die völlige Umgießung ins Hochdeutsche zur Unmöglichkeit. Ja, es entstehen (wie ein Vergleich des bekannten Textes mit unserer wörtlichen Übersetzung zeigt) gelegentlich sogar Fehlbildungen. Aber das schmälert nicht sein einzigartiges Verdienst, daß durch ihn das Lied zum Volkslied wurde.

Herder hat seinen »Volksliedern« sehr gegen seinen Willen die Melodien nicht beigeben können. Sonst wäre damals vielleicht die alte Melodie wieder

in den Besitz des Volkes eingegangen. Aber es kam anders. — Als die »Volkslieder« Herders eben erschienen waren, unternahm es ein begabter Weimarer Musikliebhaber, *Sigmund Frhr. v. Seckendorff*, das »Annchen von Tharau« zu vertonen. Wir finden es im zweiten Teil seiner »Volks- und anderen Lieder mit Begleitung des Fortepianos« (Weimar 1779, Ex. d. Staats- und Universitätsbibl. Königsberg). Von da aus ging die Melodie in das allenthalben verbreitete »Mildheimische Liederbuch« über.

Dennoch wurde sie nicht volkstümlich. Denn Seckendorff hat die Einfachheit der Strophe und ihren Tanzcharakter völlig verkannt. Er baut eine große, sechszeilige, mit modischen Schnörkeln verzierte Melodie, die nur zusammen mit der künstlerischen Klavierbegleitung einen Sinn hat. Bemerkenswert ist nur, daß die zwei letzten Melodiezeilen ein besonderes, abschließendes Gewicht erhalten:



Am folgenreichsten aber wurde, daß Seckendorff zu dieser Melodie den Text umordnete. Je drei Strophen der ersten zehn stellte er zu einem Sechszeiler mit Schlußgewicht zusammen (s. o. 1, 2, 3; 4, 5, 10; 6, 7, 3; 8, 9, 10!). Er war es auch, der erstmals die umgelautete Namensform »Ännchen« statt des echt ostpreußischen »Annchen« gab.

Um wieviel besser hat *J. Fr. Reichardt*, Herders Freund und Landsmann, den Ton des Liedes in der alten Herderschen Fassung getroffen! In seinen »Wiegenliedern für gute deutsche Mütter« (1798) gibt er ihm eine einfache, zweizeilige Weise bei, von echtem Tanzcharakter. Hier die Melodie; der nicht wiedergegebene Baß bringt nach Dudelsack-Art nur den Grundton F:



Nicht in der Textfassung Herders, nicht mit der Weise Reichardts ist unser Lied zum Volkslied geworden. Denn Seckendorffs Textfassung wurde in die nach Herders Tode (1807) unter dem Titel »Stimmen der Völker« veranstaltete Neuausgabe der »Volkslieder« aufgenommen. Hier fand sie *Friedrich Silcher*, jener schwäbische Meister, dem wir in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts unsere schönsten und sangbarsten Volkslieder verdanken. Zu dem sechszeiligen Texte schuf er die uns vertraute vierzeilige Melodie, die wiederum den Charakter eines Ländlers hat und sich vom Text her auch das abschließende Gewicht des letzten Zeilenpaares zu eigen macht.

Eröffnung des Hauses des Obergebiets Ost in Potsdam
Baldur von Schirach spricht

Hausmusik (Geige, Laute, Blockflöte)
Aus einem Führerinnen-Lehrgang des BDM.



Eduard Bornschein



Johannes Günther



Professor Dr. Hans Krill, Inhaber von Max Hesses Verlag



Johannes Schüler



Werner Ladwig †

Noch einmal befaßt sich später ein ostpreußischer Musiker mit unserem Liede. *Otto Nicolai*, der aus Königsberg stammende Wiener Hofopernkapellmeister, schreibt im Jahrgang 1847 der angesehenen »Wiener Musikzeitung« über »das alte Lied Ännchen von Tharau«. Echtes Volksliedinteresse spricht aus der hübschen Abhandlung, die heute in Kruses Ausgabe der »Musikalischen Aufsätze« Nicolais (Deutsche Musikbücherei Bd. 10) leicht erreichbar ist. Er geht von Alberts Melodie aus, verurteilt die spätere Melodie, deren Komponisten er nicht kennt. Dagegen lobt er Silchers Melodie als schöne, echt volkstümliche Weise, die bleiben wird. Freilich — ihn, den Ostpreußen, schmerzt die Verstümmelung des ursprünglichen Textes. Er bemüht sich, für die *neue* Melodie die *alte* Wortfassung zu retten. »Zu der Silcherschen Melodie habe ich das . . . Lied noch einmal und bis ans Ende ins Hochdeutsche übersetzt, habe jedoch dem Ganzen eine *vierzeilige* Strophenform gegeben, bei welcher dann der erste Teil der Silcherschen Melodie ohne Reprise gesungen werden muß«. Ein guter Gedanke! Herders Verdeutschung der ersten zehn Strophen könnte also beibehalten werden; für die folgenden sechs (die letzte fällt) gibt Nicolai selbst eine brauchbare Übertragung. Wir geben sie hier, damit diese zweite Hälfte des Liedes nicht in Vergessenheit gerate:

Was Dich erfreuet, erfreuet auch mich,
Und was mich kränket, bekümmert auch Dich;
Was hat die Liebe auch wohl für Bestand,
Wenn man nicht eins ist mit Herz und mit Hand.

Wenn man nur zanket und keifet und schlägt
Und sich wie Katzen und Hunde verträgt;
Annchen von Tharau, das woll'n wir nicht tun,
Du bist mein Täubchen, mein Schäfchen, mein Huhn.

Was ich begehre, begehrest Du auch,
Jedem das Seine — so sei unser Brauch.
Das ist es, Annchen, in Glück und in Pein,
Beide nur *ein* Herz und Seele zu sein.

Auch die alte Namensform Annchen setzt Nicolai wieder in ihr Recht ein. Wofür wird sich in Zukunft der Singgebrauch unseres Volkes entscheiden? Wird er der vertrauten Silcherschen Weise zum sechszeiligen Texte treu bleiben? Oder wird Nicolais Vorschlag sich durchsetzen? Oder wird gar, wie es den Anschein hat, in unserer volksliedfrohen Zeit, die auf die Quellen zurückgeht, die Urfassung in der Ursprünglichkeit der Mundart und der Volksnähe der alten Weise fröhliche Auferstehung feiern? Noch ist der Weg unseres Liedes nicht zu Ende!

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

(Zum 175. Todestage am 13. April 1934)

VON

FRIEDRICH HERZFELD-BERLIN

I.

Georg Friedrich Händel wurde am 23. Februar 1685 in Halle a. S. geboren. Von seinen Vorfahren war keiner durch musikalische Begabung ausgezeichnet. Nur mit dem Blut seiner Mutter, einer Tochter des Giebichensteiner Pfarrers, mag ihm die Kraft des evangelischen Kirchenliedes zugeströmt sein, das in dem riesenhaften Stauwerk seiner Chöre neue Energien entwickelt hat. In seiner Jünglingszeit unternahm er jene Wanderung nach Norden und kam nach Hamburg, wohin ihn der erste Versuch einer deutschen Oper unter Keiser und seinen Mitstreitern zog. Die Hamburger Jahre führten ihn in tragische Verwicklungen, denn seine Heimat konnte ihm den geistigen Wirkungsraum nicht bieten, den seine Anlagen brauchten. Deshalb hat er in seinem Leben, aber auch in seinen Werken zwischen den Völkerkulturen Europas umher wandern müssen. Er gehörte zu jenen, die im Ausland ihr Glück und ihren Ruhm fanden, wie Mozart einmal erschütternd schreibt. Händel wurde zu seinen Lebzeiten nur im Ausland begriffen und fühlte sich wie Byron, Beethoven, Nietzsche, Schopenhauer — wie Gluck, Berlioz, Cherubini in seinem Vaterland als Exilierter. Mit 31 Jahren vertonte Händel zum letztenmal einen deutschen Text.

Aus dem Mißerfolg seines Hamburger Aufenthaltes ergab sich zwangsläufig der Zug nach dem Süden. Ist das nun aber auf die Undankbarkeit seines Vaterlandes zurückzuführen? Es war Schicksal — Schicksal des zu früh Geborenen, Schicksal des Barock. Sein Streben in das Weite, Ausschweifende, Ausladende, Pomphafte, seine Neigung zum Maestoso forderte als musikalisch-künstlerische Form die Oper. Händel entschied sich für sie nicht nur aus rein ästhetischen Erwägungen heraus, sondern er beantwortete damit den Ruf seiner Zeit. Die Vorbedingungen für die Entwicklung der Oper bestanden damals trotz Hamburg nicht in Deutschland, sondern nur in Italien, wo ja die Oper hundert Jahre zuvor »erfunden« worden war. In Italien gewann Händel die Kunst seiner Melodiegestaltung. Zwischen Florenz und Neapel ist das Melos unsterblicher Gesänge aufgekeimt. Das Brio des Südens hat die Kraft seiner nordischen monumentalen Musik geschmeidig gemacht. Daß Händel seine Werke fortan italienisch vertonte, war eine Selbstverständlichkeit seiner Zeit.

In Italien verband er sich auch äußerlich mit der Welt der Oper und des Theaters. Das schillernde Treiben um Primadonnen und Kastraten, um Rampenehrgeiz, Publikumsgunst und -mißgunst zwang Händel in seinen Strudel.

Durch all das wurde Italien zu Händels zweiter Heimat, wenn auch nur zu seiner Wahlheimat. Mit dem Zug nach Italien trennt das Schicksal Händels Weg endgültig von dem Johann Sebastian Bachs. Dieser erblickte das Licht der Welt in Eisenach, kaum vier Wochen nach ihm, am 21. März 1685. Die Tatsache dieser Doppelgeburt stellt einen der gewaltigsten Merksteine in der Geschichte der deutschen, ja der abendländischen Musikgeschichte dar. Aber wenn ihre Wege auch bis zu Händels Hamburger Aufenthalt parallel verliefen, die Grundvoraussetzungen ihrer Leistung standen einander entgegen. In Bach verdichtete sich das musikalische Ingenium seiner Familie; die Quellen seiner Kunst entspringen der Gotik, während seine Lebenstage in die Zeit des Hochbarock fallen. Auf seiner Wanderung nach Norden ergab er sich der Orgelwelt von Lübeck und Hamburg und fand in der Leipziger Thomaskantorei mit selbstverständlicher Sicherheit den Platz, der ihm gebührte. Seine Verankerung in der Vergangenheit (Vollendung des protestantischen Chorals, mehr noch: der protestantischen Kirchenmusik) machte Bach zu einem abschließenden Meister, einem Nachkommen seiner wahren Lebenszeit, der Gotik. Händel dagegen, der typische Sohn des Barock, weist über seine Zeit hinaus ins Zukünftige.

Auf dieses schicksalhafte Auseinandergehen der beiden Wege sei hier nur hingedeutet. Bachs Weg führte nach innen; Händels Leben führte in die Welt. Die sich lebenslang suchten ohne einander je zu begegnen, fanden sich freilich in dem Krönungsgedanken ihrer weltverschiedenen Künste: In der Matthäus-Passion und im Messias — in der Erfüllung und in der Verheißung.

Händel verläßt Italien wieder. Wohin wendet er sich? Nicht nach dem damaligen Kulturzentrum Europas, Frankreich. Der Sachse Händel sollte in der Fremde wenigstens seine Stammesheimat finden. Mit der Wirkung eines echten Theatercoups trat plötzlich England auf und entführte ihn bis an sein Ende. Äußerlich mag entscheidend gewesen sein, daß ihm hier eine Stellung angeboten wurde, die seine finanziellen Erwartungen erfüllte und ihm zudem ein großartiges künstlerisches Wirkungsfeld schuf. Aber warum mußte der Kampf um die Weiterentwicklung der Oper gerade in London ausgetragen werden, d. h. in jenem Lande, das weder vorher noch hinterher an diesem Kampf teilgenommen hat? England hatte ein Menschenalter vor Händel den Aufstieg Oliver Cromwells erlebt. Jene damals neuauftretende Großmacht: »Volk« hatte den Absolutismus der Stuarts zu stürzen versucht, wenn auch im Grunde mit Oliver Cromwell nur neu bestätigt. Aber seit diesen Tagen war der Zusammenschluß der Einzelnen, war die Masse, war das *Volk* eine nicht mehr wegzudenkende Tatsache. Als mit der Restauration der Stuarts der Puritanismus überwunden wurde, war — einmalig in der Geschichte dieses Landes und unter günstigeren Bedingungen als sonstwo in Europa — der Boden für die Weiterentwicklung der gesellschaftlich bedingten, welt-

zugewandten Oper bereitet. Der Strom dieses geistesgeschichtlichen Wandels trieb Händel nach England. Nur England und nur dieses eine Jahrzehnt waren imstande, den Wanderer anzuziehen und ihn an die Spitze des Operngeschehens zu stellen. England wurde seine dritte Heimat.

Damit war sein Leben zu einem tollen Durcheinander von Glückzufällen und Katastrophen geworden. Heut lag ihm eine tausendköpfige Menge von Anbetern zu Füßen, morgen war er ohnmächtig gegen die Pamphlete, die seine Ehre besudelten. Sein Leben glich dem zweiten Finale einer Mozartschen Oper. Bald wandte sich England wieder von ihm ab, amüsierte sich in der Bettleroper über die Verhöhnung und Verunglimpfung seiner Werke, trieb ihn an den Rand des Abgrunds. 1737, nach dem Zusammenbruch seiner letzten Opernakademie, war Händel heimatlos wie Saul, elend wie Samson, gefoltert wie Herakles — seine Geschöpfe. Noch stärker macht die innere Lage, der Kampf um Erhaltung der Stilkraft, diesen Lebensabschnitt tragisch. »Il tedesco« schrieb nach Stoffen, die bald der griechischen Heldensage, bald der römischen, bald andern Geschehnissen der Geschichte bis 1700 entnommen waren. Die Helden seiner Opern sind nicht Typen des unendlichen Lebens und Erlebens, sondern Typen einzelner menschlicher Affekte. Es sind keine Menschen aus Fleisch und Blut, sondern Schemen, Schemata.

Da brach in Händel eine gewaltige Wendung hervor, die vielleicht erst wir in unseren Tagen nach ihrer Bedeutung erkennen können: In seinem letzten Lebensabschnitt fand Händel den Weg vom Ausdruck der Einzelseele zum Seelentypus und darüber hinaus zum Volk. Mag ihn hierbei auch der Verdruß über die Widerwärtigkeiten des hohlen, im Augenblick nicht mehr entwicklungsfähigen Opernlebens mitgetrieben haben — zweifellos ist Händel mit diesem tiefgeistigen und künstlerischen Angriff seiner Zeit weit vorausgestürmt. Er hat »Volk« gestaltet, wie es weder in der Dichtung noch in der Malerei seiner Zeit auch nur versucht worden ist.

Die Richtung seines Schaffens ließ sich nicht mehr in der Oper der Völker verwirklichen, darum widmete sich Händel seit 1731 immer lebhafter und ausschließlich dem Oratorium. Die Barockoper als zeitbedingte Form war bis zum letzten erfüllt. Was Händel nun schuf, müde der Form und des Überlieferten, war der Stil neuer Kunstinhalte. Und wieder wird die tragische Verworrenheit seines Lebenswerkes durch die Tatsache beleuchtet, daß er etwa seinen »Judas Maccabäus« anläßlich einer Feier der Schlacht von Culloden schuf, daß er also zur Verherrlichung des ihm günstig gesinnten Königshauses Hannover die Geschichte aus dem Alten Testament als Stoff wählte. Auch im »Messias« und »Israel« ist jüdische Geschichte verklärt. Damit hat sich das Völkermischmasch in Händels Gesamtwerk um ein neues, diesmal sogar rassisch fremdes Volk vermehrt. Um aber im Oratorium dem Schein nach Völker, in Wahrheit *sein Volk* sprechen zu lassen, wählte er bald den homophonen Hymnus-Chor, bald die Fuge, gestaltete sie inchoraliter und löste sie aus dem rein Musikalischen

los, um in ihr völkisches Geschehen und Empfinden zum Ausdruck zu bringen. Händel hat aber nicht versucht, Judas Maccabäus als Juden oder Julius Cäsar als Römer zu zeichnen.

Das Problem des Volkes ist germanisch. Durch alle Wanderungen und Wandlungen hindurch hat Händel in seiner Gestaltung die Urheimat wiedergefunden, als echter Künder nordischen Gepräges. Es ist, als hätte Händel im letzten Abschnitt des Lebens das protestantische Kirchenlied aufgenommen, das die Urmusik seiner Jugend gewesen war. Über allen ästhetischen Wandlungen, über den Zeitbedingungen in seinen Kompositionen bleibt dieser gewaltige Bogen, dieses Heimfinden zur germanischen Haltung für unsere Zeit der Inbegriff von Händels Persönlichkeit und Werk.

II.

Welche Rolle hat Händel in unserer jüngsten Zeit gespielt? Welche Folgerungen sind für die Gegenwart und nahe Zukunft zu ziehen? Daß seine Opern mit ihm sterben mußten, daß sie nicht etwa im 19. Jahrhundert wieder erwachen konnten, ergibt sich aus der Weiterentwicklung der Oper. Ein Jahrhundert des Individualismus, der Psychologie konnte naturgemäß nicht viel mit diesen Werken anfangen, die ja Typisches in den Vordergrund stellten. In dieser Zeit waren seine Oratorien zwar die Standardwerke der gemischten Gesangvereine; aber man sah Werke in ihnen, deren Sinn sich auf den musikalischen Gehalt beschränkte. Von ihrer geistigen Haltung begriff man nichts, weil die Zeit dem Wuchs, dem inneren Format des Händel-Oratoriums unerschlossen, unebenbürtig war.

Die Generation, die Händel begreifen konnte, mußte erst Größtes und Schwerstes erlitten haben. Völlig unerwartet, aber nur scheinbar zufällig erwachte im Jahre 1920 eine Händel-Renaissance mit einer heute schon kaum noch vorstellbaren Gewalt. Bezeichnenderweise war das Erwecken die Tat eines Einzelnen und entsprang im Wesentlichen intellektuellen Einsichten, ähnlich jenen, die hundert Jahre vor Händel zur Entstehung der Opernkunst geführt hatten. Die Händel-Renaissance wird immer mit dem Namen von Dr. Oscar Hagen verknüpft bleiben. In anderen Musikgelehrten wie Rudolf Steglich und Hans Joachim Moser fand sie eifrige Förderer. Daß aber die Händel-Bewegung so gewaltig um sich greifen konnte, hat seine besonderen Gründe, die zum wesentlichen Teil in bestimmten Tatsachen unserer Zeit liegen. Ein ungeheurer Stilzwiespalt zerriß während des letzten Jahrzehnts die Musik in zwei einander ausschließende Strebungen und die immer feinere Zisilierung des Klanges, die, von Wagner ausgehend, über Debussy bis zur völligen Atonisierung des Klanges führte, fand in Schönberg eine nicht mehr übersteigbare Grenze. Dieser äußersten Klangempfindlichkeit mußte als Rückschlag eine Sehnsucht nach Einfachheit, Klarheit und Unbedingtheit folgen. Aber ein

Streben war nicht weniger verstandesbedingt als das andere; beide wurden ausschließlich von Ästheten getragen. Sie versuchten leidenschaftlich, der breiten Masse unseres Opernpublikums die Händel-Renaissance aufzuzwingen. Volksverwachsen war sie nie, denn Händel wurde in diesem Spiel doch nur die Rolle des ausgleichenden Gegenmittels zugewiesen.

Solange die Einfachheit bloß verstandesmäßig ersehnt wird, wie es der Fall war, stellt sie sich nie ein. Erst wenn sie gelebt wird, kann sie auch in der Kunst Wirklichkeit werden. Die Händel-Renaissance hat also ein Jahrzehnt zu früh eingesetzt — genau wie Händel selbst seiner Zeit vorauseilte, als er das Volk zum Helden umschuf. Erst die Erneuerung des Lebens in unseren Tagen, die nicht willensmäßig aufgesetzt wurde, sondern von unten her in Natürlichkeit heraufsteigt, schafft die Voraussetzungen für eine wahre Händel-Wiedergeburt. Und zwar einmal durch Wiedererwecken der ruhenden Händelschen Werke, die künstlerisch und zeitlich den Bedingungen unserer Zeit entsprechen, während sie dem Geist der letzten Jahre und Jahrzehnte widersprachen. Vor allem kommt Händels Oratorium, losgelöst von allem Zeitbedingten, dem Idealbilde gleich, das wir uns von dem musikalischen Volksschauspiel unserer Zukunft machen. Die Größe der Volksgemeinschaft, das Hauptmerkmal der kommenden Volksfestspiele, ist nirgends so klar und deutlich vorgebildet wie bei Händel.

Die Händel-Renaissance ist Schicksalsaufgabe für uns. Wir haben aber nicht das Recht, seine Werke nach dem Sehwinkel unserer Zeit umzubiegen. Ihr geistiges Ausmaß, ihr organischer Wuchs, die innere und äußere Gestalt des Werkes müssen, von Kleinigkeiten abgesehen, unverändert bleiben. Gegen diese Bedingungen ist Zeit ihres Daseins gesündigt worden, von Mozart bis auf Chrysander. Auch die Richtung von Hagens Bearbeitungen war falsch; das muß bei aller Anerkennung gesagt werden. Man kann Händels Opern nicht mit einem Seitenblick auf Wagner psychologisch umbauen. Ihr barocker Formbau offenbart sich nur im Gesamtriß der ungeheuren Architektur. Jeder Teil wirkt als Teil eines noch größeren Ganzen.

Dr. Goebbels sagte einmal: »*Wir müssen uns auch mit den großen künstlerischen Werken der Vergangenheit in Beziehung setzen.*« Aber nicht durch Verkürzen, Uminstrumentieren, Umdeuten, Verfälschen. Die Stilfrage wird zur Frage des Formats; die Lehren der Musikgeschichte, von denen eingangs die Rede war, sind Schuldscheine des deutschen Volkes an seinen Großen. Wir haben sie — endlich, endlich — einzulösen. In der rhythmischen Schlagkraft, in der Lebensdynamik, der melodischen Größe und in dem »preußischen Stil« seiner siegreichen Schlichtheit, in der Lauterkeit seiner Werkarchitektur begegnet uns die Vorahnung all unseres Besten: unseres eigenen Wollens, unserer Volksgestaltung. Wir brauchen keinen makelnden Historismus. Wir müssen den Wust von Bildungserkenntnissen zwischen Händel und uns überwinden, müssen das Wesentliche suchen, sein Werk von da aus zu unserem

Allereigensten machen, wo es zuerst in seiner geniehaften Unmittelbarkeit auf uns wirkt.
Das bedingt vor allem eine Selbsterziehung, die den Ausgleich bringt zwischen Kunstübung und Kunsterlebniskraft. Das Volk hat den Despoten überwunden wie den Bürger: Der Weg zu den Schicksalsdeutungen des Händel-Oratoriums liegt vor uns. Beschreiten wir ihn unverzüglich und einsichtigen Herzens, daß dem Volksgroßen und seinem Werk durch uns doch noch ein Heimatrecht wird.

DER STIL DER OPER IM RUNDFUNK

VON
SIEGFRIED ANHEISSER-BERLIN

Als der Rundfunk den Kinderschuhen entwachsen war, brachte er sehr bald neben Übertragungen aus Opernhäusern auch Opernaufführungen aus seinen Sendesälen. Auf der Bühne war er nur Lauscher gewesen, auf den man keine Rücksichten nehmen konnte; mangelhafte Verständlichkeit von Wort und Handlung hatte er hinnehmen müssen. Nun aber konnte man den Sänger auf den Platz vor das Mikrophon bannen, ihn nur fürs Mikrophon singen lassen. Zwar litt darunter die Lebendigkeit des Vortrags, aber man hatte wenigstens bessere akustische Ergebnisse. Und doch blieb die nur im Rundfunk *gehörte* hinter der im Theater *geschauten und gehörten* Oper in ihrer Wirkung stark zurück. Der ganze Augeneindruck fiel fort, und der Ohreneindruck, nur durch *ein* Ohr (Mikrophon) aufgenommen, blieb flächig gegenüber dem gewissermaßen »stereoskopischen« Hörbild des mit 2 Ohren hörenden Theaterbesuchers; auch die Hilfe des Ablesens von den Lippen der Sänger fiel weg.
Gegen diese technischen Tücken war man machtlos; man wollte aber wenigstens die anderen Mängel der Funkoper, die im Wegfall des Schaubildes begründet lagen, nach Möglichkeit beseitigen oder mildern.
Zunächst ging man ebenso einfach wie praktisch dazu über, den Inhalt eines jeden Aufzugs oder Bildes vorher zu erzählen. Die Erinnerung konnte dann in der Phantasie des Hörers ein Schaubild erstehen lassen und zugleich, als Ersatz des Mienenspiels, die Sprache verständlicher machen. Diese Inhaltsangaben — übrigens gar keine so leichte Sache, wenn sie wirklich ihren Zweck erfüllen sollen (vgl. meine Ausführungen »Die Ansage zur Oper und Operette« in »Rufer und Hörer«, Märzheft 1933, Verlag Max Hesse, Berlin-Schöneberg) — bargen gleichzeitig ein wichtiges *dramaturgisches* Hilfsmittel; sie ermöglichten Kürzungen, die auf der Bühne unmöglich gewesen wären, da hier die Handlung fortlaufen muß. Im Funk aber bauen wenige Sätze zwanglos auch die weiteste Brücke. Hier ist

die Keimzelle des »*Opernquerschnitts*«, der aus einem Werk nur ein paar Rosinen herauspflückt, aber für Opern, die wir heute nur noch wegen einiger schöner Melodien hervorsuchen (Donizetti, Bellini), sehr brauchbar ist. Eigentliche *Funkdramaturgie* beginnt aber erst da, wo es gilt, *Geschautes in Gehörtes umzudeuten* und umzuändern, angefangen beim Kenntlichmachen von Auftritt und Abgang der Personen bis zur Umgestaltung ganzer Szenen. Für beides kann der Freischütz Beispiel sein: Samiels Erscheinen im I. und III. Aufzug und die Wolfsschlucht. Im ersteren Falle ist Max allein auf der Bühne, er sieht Samiel nicht, ahnt ihn nur; sein Auftreten begleiten drei synkopierte Paukenschläge, über denen ein geisterhaftes Geigentremolo schwebt. Ich habe zu diesen drei Synkopen jedesmal drei einsilbige Worte sprechen lassen: »Ich — bin — da« und »Du — wirst — mein«, im III. Aufzug »Her — zu — mir« und »Du — bist — mein« (vgl. Rufu-Textbuch Köln Nr. 8). — Die Wolfsschlucht galt es besonders vom 6. Auftritt an umzugestalten; nachdem Samiel mit den Worten »Morgen er oder du« verschwunden ist, reichen Kaspars Worte, wenn man nicht sieht, was auf der Bühne vorgeht, zum Verständnis nicht mehr aus. Ich habe sie wie folgt ergänzt: »Er ist fort. — Laß sehn, ob er Wort hält. — Der Zauberkreis ist gezogen, nur der Gießherd fehlt noch. Hilf Samiel! — (Zischendes Geräusch.) Ha, schon schickt er ihn herauf. Wie die Kohlen glühen! Nun einen tüchtigen Schluck Branntwein« usw. Beim Kugelgießen ließ ich dann die immer bedrohlicher werdenden Erscheinungen außer durch wechselnde Geräusche jedesmal durch einen Ausruf des Max vor der Phantasie des Hörers entstehen: »Fort, ihr Eulen, hackt nicht nach mir!« — »Was für ein Untier raschelt da durchs Gebüsch!« — »O, dieser Sturm, er jagt mir die Funken ins Gesicht!« — »Welch grausiges Gespann; feurig die Räder, der Lenker ohne Kopf!«, bis dann bei »Fünf!« mit dem wilden Heer der Chor einsetzt. — Eine andere Rundfunkaufführung hatte die Wolfsschlucht unverändert gelassen und hat sie damit wahrscheinlich um ihre Wirkung gebracht; den Auftritt Samiels aber kündigte ein Sprecher an, der Samiels Kleidung nach der szenischen Anweisung Kinds ausführlich beschreiben mußte und die unheimliche Stimmung zerriß. Nur im dritten Aufzug sprach Samiel, und zwar die von mir entlehnten Worte, aber ohne Bindung an das Motiv und den rhythmischen Sinn.

Tiefergreifend sind dramaturgische Änderungen, die auch das *Musikalische* umfassen. Hier gilt es nicht nur, »gute Sprünge« herauszufinden, um matte Stellen oder solche, die den dramatischen Ablauf gefährden, auszuschalten, sondern auch gelegentliche, wenn auch nur behutsame, so doch dramaturgisch wichtige Zusätze zu machen. Sie müssen natürlich nicht nur den Stil des Rundfunks, sondern vor allem auch den des Werkes wahren, wie überhaupt *Stilgefühl* zu den wichtigsten Erfordernissen des Funkdramaturgen gehört; doch davon später. Mit wenigen Sätzen lassen sich solche Änderungen hier nicht umreißen, sie sind zudem auf jeden einzelnen Fall zugeschnitten; hier

steht aber nur Grundsätzliches zur Verhandlung. Wenigstens erwähnen möchte ich aber doch eine ganz köstliche Funksendung des Corregidors aus München und zwei Webersche Funkbearbeitungen, Euryanthe (München) und Drei Pintos (Köln).

Auch sonst gibt eine Funksendung dem Operndramaturgen manche Formungsmöglichkeiten, immer wieder mit dem leitenden Gesichtspunkt, *daß sie aus Form, Geist und Stil, kurz der dramatischen Eigenart jeder Oper hervorwachsen müssen* und nicht von außen herangetragen werden, denn dann verdirbt die Bearbeitung mehr als sie nützt. Ist von einer Oper (Finta Giardiniera, mehrere Schubert-Opern) der Dialog ganz oder teilweise verloren, so kann der Dramaturg die Musiknummern durch freie Erzählung oder auch einen neuen Dialog reizvoll verbinden. Bei einer andern Oper liegt der Kern in dauernder Verkleidung der Hauptdarstellerin (Madame Favart), die nacheinander ein halbes Dutzend verschiedener Personen spielt; hier gilt es eine Form zu finden, etwa durch eine besonders charakterisierte Stimme, den Hörer jedesmal darüber aufzuklären. Wieder in einem andern Falle eignet sich ein groteskes Werk zur Einkleidung in ein Puppenspiel (Mikado), oder in einen Funkbericht als »Übertragung der Hochzeitsfeierlichkeiten am Hofe zu Flausenthurm« (Walzertraum). Eine starke Dialektfärbung (Verwunschenes Schloß) läßt auf andere Hilfsmittel zur Verdeutlichung sinnen, auch die Verbindung der Ansage (Personennennungen) und der Handlung (Inhaltsangabe) kann »funkisch« sein (vgl. die Ansagen zum Zigeunerbaron und den Mikado in »Rufer und Hörer« a. a. O., auch Rufu-Textbücher Köln Nr. 10, 14, 20, 24, 25, 37).

Vor einigen Jahren zog man besonders gern die »*Geräuschkulisse*« heran, entwickelte z. B. die Handlung der »Lustigen Weiber« in einer kurzen Szene zwischen Büttel, Briefbote und Magd der Frau Fluth aus folgenden Geräuschen: »Man hört das Rollen eines Wagens, Pferdegetrappel, Peitschenknallen, Haustürglocken alten Stiles. Fernes Glockenläuten von der Kirche herüber. In einiger Entfernung dann die Glocke des Büttels«; oder ähnlich, aber besser, weil schlichter, die Kneipenszene zu Beginn des II. Aufzugs: »Rollen eines Fasses über einen hölzernen Fußboden. Einschlagen eines Hahnes in das Spundloch«, dann kurze Worte des Kellners (Rufu-Textbuch Hamburg Nr. 3).

Im Gegensatz zu all diesen organisch gewachsenen, dem Werk dienenden Funkbearbeitungen hörte ich jüngst dieselben »Lustigen Weiber« in einer übermäßig herausgeputzten Aufmachung, in der der Witz der Bearbeitung dem des Werks den Rang ablaufen zu wollen schien. Ein solcher Wettbewerb kann nicht im Sinne einer Funkbearbeitung sein. Vor allem gab es zwei schwerwiegende stilistische Irrtümer: Die Oper war in eine *dialogisierte* Ansage eingespannt, und man wußte schließlich oft nicht mehr, ob die alten Figuren des Stückes sprachen oder die neuen »Meckerer« (es wurde nämlich leider oft gemeckert; doch davon gleich). Ein dialogisiertes Kunstwerk wie

eine Spieloper mit einem *ebenso dialogisch* gestalteten Rankenwerk zu umgeben, ja, dauernd zu verflechten, ist so unfunkisch wie möglich; im Rundfunk hat der Hörer schon sowieso seine liebe Not, die Personen auseinanderzuhalten. (Der Kunstgriff des Mehrgesprächs ist überhaupt zur Zeit im Rundfunk bei allen möglichen Sendungen schon übermäßig im Schwung.) Dann aber litt das Ganze unter einem Zuviel und Zubunt des Drum und Dran, man unterhielt sich über die Zeit der Entstehung des Werks, was nur Sinn und Zweck hätte, wenn es sich um besonders bedeutsame — etwa im Vergleich zu anderen — Daten handelte. Vollends Mitteilungen über die Straßenbahnfahrt der Hauptdarstellerinnen, Anzug und Krawatte des Falstaffsängers in einer romantischen Oper? — nein, bitte, lieber nicht. Und dann die oft recht schnoddrigen Zwischenbemerkungen oft recht schnoddriger Stimmen, Anrufen des Kapellmeisters, Bemerkungen über Schwiegermütter und dergleichen, vor allem entbehrliches Hineinreden in die Musik mit Wendungen, die die Stimmung nicht förderten, sondern störten usf. — »Neue Wege zur Funkoper, neuer Aufführungsstil«, so ähnlich hatte man darüber an die Funkpresse geschrieben. Das war es aber keineswegs, vielmehr ein wahl- und planloses Umherirren in längst bekannten und begangenen Wegen der verschiedenen Bezirke des Rundfunks; hoffentlich kommt man bald davon zurück zum *wirklich Funkischen.*

Dies *wirklich Funkische* muß allerdings nicht nur ein Begriff rein technischer Möglichkeiten und Begrenzungen sein; für uns hat es einen *höheren, idealeren Sinn.* Wir wollen im Funk keine Oper für einen kleinen auserwählten Kreis wie im Theater, unter besonderen wirtschaftlichen oder gar gesellschaftlichen Voraussetzungen, erst recht nicht eine Oper, die die Urform schon überwunden hat, bei der die Soße wichtiger ist als das Gericht. Wir spielen im Rundfunk Opern für die, denen der Rundfunk *Lebensnotwendigkeit* ist, für die, die nichts anderes haben als ihn, für die der Besuch eines Opernhauses *noch nicht* in Frage kommt, die wir aber an die Oper heranführen wollen. Wir spielen auch für die, denen der Besuch eines Opernhauses *kaum mehr* möglich ist, denen aber beim Hören Erinnerungen freudig wieder lebendig werden. Wir spielen vor allem für die *große Gesamtheit unseres Volkes,* die außerhalb der großen Städte in der Kleinstadt und auf dem Lande lebt. Diese alle sind uns die wichtigsten und wertvollsten, ihnen geben wir *Kraft durch Freude.* Die andern haben uns nicht nötig, sie naschen nur von uns, rümpfen über uns wohl gar die Nase, selbst wenn wir uns »funkisch« — im falschen Sinne — ein Bein ausreißen!

Uns gilt es, den Stil der Oper rein zu erhalten, uns gilt das *Kunstwerk als Hauptsache.* Ihm *dienend* muß der Funkdramaturg schaffen, er soll nicht glauben, sich vor den Dichter drängen zu müssen, mit ihm in Wettbewerb treten zu sollen. Es darf jetzt nicht im Rundfunk etwa eine Zeit heraufziehen, die bei der Schaubühne schon in den Orkus hinabgestiegen ist, eine Zeit,

da man nicht ins Theater ging, um den Faust oder den Tell zu sehen, sondern die Inszenierung des Herrn X., eine Zeit, in der wir nicht so sehr auf das hörten, was der Dichter uns sagen wollte, sondern in der es viel wichtiger schien, was am andern Tag der Kritiker, Herr Y., unter I, II, III zu vermerken wußte, »Er«, dem das Werk des Dichters Nebensache und nur Spielball für seine Geistreicheleien war.
Und nun noch eines, kurz zum Schluß. Schauen wir uns nach dem *gesprochenen* Drama um, dem älteren Bruder der Oper, der ihr noch jeden Weg vorausgeschritten ist. Hier denkt die Funkdramaturgie nicht an eigenwillige Neuschöpfungen, im Gegenteil wird heute hier das Bühnenerbe in mancher Beziehung vielleicht sogar werkgetreuer verwaltet als auf der Bühne. Das soll uns eine Mahnung sein, *nicht möglichst viel, sondern möglichst wenig* auch in der Oper *hinzuzutun*, jedenfalls aber nur das, was dem Werke und seiner Form *dient*. Jedes Kunstwerk hat sein Gesetz in sich, das sich nicht zerbrechen läßt. — Und neben dem üppig grünenden Baum des Bühnendramas ist schon ein stattlicher Stamm aufgeschossen, das arteigene *Sendespiel*. Auch eine arteigene *Sendeoper* wird uns geboren werden.

LOUIS SPOHR ALS OPERNKOMPONIST

(Zum 150. Geburtstage des Meisters am 5. April 1934)

VON

PAUL SCHLEGEL-DRESDEN

In der Zeit des Aufblühens der musikalischen Romantik zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts erstand dieser bedeutungsvollen triebfähigen Richtung in Louis Spohr ein Meister, der für die neue Zeitströmung der prädestinierte Vertreter war und durch seine Wirksamkeit zu einem der geachtetsten und beliebtesten Musiker seiner Zeit wurde. Die produktive Tätigkeit Spohrs umfaßt alle Gebiete der Tonkunst, er hat als Opern- und Oratorienkomponist, sowie als Vertreter der modernen orchestralen Programmmusik und besonders als Erneuerer der deutschen Violinmusik eine Bedeutung erlangt, durch die er als Klassiker des deutschen Geigenkonzertes betrachtet werden muß. Im Zeitalter der Romantik fand der Meister jenen Anklang, der ihn zu intensivem Schaffensdrange immer wieder anspornen mußte, und in der nahezu sechzig Jahre dauernden Schaffensperiode Spohrs hatte er genugsam Gelegenheit, neue Bahnen zu erschließen und auf die damalige Generation befruchtend zu wirken. Der Meister hat über 150 verschiedene Werke größeren Umfanges geschrieben, unter denen besonders seine Violinkompositionen als bedeutendste Werke hervorragen; seine fünfzehn Geigenkonzerte haben seinen Namen berühmt gemacht und lange Zeit den Konzertsaal be-

herrscht; sie zeichnen sich durch Eigenart der Kompositionstechnik und jene lyrische Grundstimmung aus, die Spohr als den berufenen Repräsentanten der musikalischen Romantik kennzeichnen. Seine künstlerische Veranlagung neigte nach dem Weichen und Träumerischen und seine charakteristische, Ausdrucksweise fand im Lyrischen ihren Stützpunkt; alle seine Schöpfungen atmen eine Innigkeit des Ausdrucks, wie sie kaum einem anderen Meister seiner Zeit in solch reichem Maße beschieden war.

Neben seinen Violinwerken nehmen besonders seine Opern in der Blütezeit der romantischen Musik eine hochbedeutende Stellung ein, er war einer der ersten deutschen Meister, der mit der völlig durchkomponierten Oper hervortrat und durch dessen Werke mit spezifisch deutscher Prägung die letzten italienischen Opernensembles aus Deutschland verschwanden. War durch seine persönliche Veranlagung zum Lyrischen die besondere Eignung für das Gebiet der Romantik gegeben, so macht sich durch das zuweilen zu starke Hervortreten der elegischen Stimmung ein gewisser Mangel an dramatischem Geschehen und an kraftvoller Ausdrucksfähigkeit in der Gesamtwirkung bemerkbar. Wenn auch seine Opern den Einfluß der Mozartschen Kunst nicht ableugnen können und ihnen der Schwung fehlte, der seinem Zeitgenossen Carl Maria von Weber so charakteristisch war, so sprechen doch Spohrs Werke zu dem inneren Gemüt, und die meisterliche Technik der thematischen Arbeit und der Instrumentation zeigen einen ausgeprägten Sinn für Poesie und Ästhetik. Historisch bleibt Spohr ein wichtiges Glied der romantischen Tonschule Deutschlands mit ausgesprochener Eigenart, die ihn als Ebenbürtigen zwischen Weber und Marschner erscheinen lassen.

Von den zehn Opern Spohrs zeichnen sich insbesondere »Zemire und Azor« und »Jessonda« durch reichhaltige und blühende Melodik aus und haben sich lange Zeit auf dem Theater erhalten, besonders letzteres Werk hat viele Aufführungen an deutschen Bühnen erlebt. Die erste Oper des Meisters, sein »Faust«, wurde in Prag erstmalig unter der erfolgreichen Befürwortung Carl Maria von Webers zur Aufführung gebracht und errang ungeteilten Beifall. Die Musik ist reich an Erfindung, und die harmonische und kontrapunktische Arbeit der Singstimmen und des Orchesters erreichen teilweise eine nahezu klassische Höhe. In der Charakterisierung der Geschehnisse kommt das dämonische Element nicht voll zur Geltung und erfährt oft eine zu äußerliche Behandlung; Spohrs dramatische Gestaltungskraft war der Wucht des Szeneninhaltes nicht vollauf gewachsen, und seine Ausdrucksmittel beschränken sich auf die Steigerung der Tempi und reichere Instrumentierung; die Länge der Koloraturen machen sich auch schon im »Faust« bemerkbar, während in den lyrischen Szenen sich besonders der Einfluß Mozarts geltend macht. Trotz aller Schwächen bleibt der »Faust« ein entwicklungsgeschichtlich zu beachtendes Werk, das sowohl für den Schöpfer als für die romantische Oper von nicht zu unterschätzender Bedeutung geblieben ist, um so mehr,

als Spohrs Faust die erste Oper mit taktmäßigen Rezitativen war und insofern gewisse reformatorische Bedeutsamkeit aufweist.

Mit des Meisters zweiter berühmten Oper »Zemire und Azor« begibt er sich auf ein Gebiet, das seiner natürlichen Veranlagung besonders nahe lag, und deren Erfolg auch weit größer war, als der des Faust; die Romantik des Stoffes, der bühnengeschickt gearbeitete Text, die feinen stimmungsvollen Erfindungen der Musik geben dem Werke größere Lebensfähigkeit. Bereits die eigenartig schöne Harmonisierung der Einleitung zeigt einen beachtenswerten Fortschritt in der Kompositionstechnik, und die Schönheit und Ausdrucksfähigkeit der Arien zeichnen diese Oper, deren musikalische Erfindung bis zum Schluß rege bleibt, in hohem Maße aus. Stimmungsvolle Tonmalerei, klangschöne Melodik und die Sprache schlichter Innigkeit bilden die Vorzüge der Oper, die durch die bekannte Arie der »Zemire«: »Rose, wie bist du so reizend und mild« besondere Beliebtheit erlangte und viele Jahre den Spielplan deutscher Bühnen bereicherte. Im übrigen besitzt das Werk Reminiszenzen an Wagners »Tannhäuser« und »Nibelungenring« und weist im musikalischen Ausdruck eine bemerkenswerte Verwendung der Holzbläser auf, die den ganzen Zauber der Holzblasinstrumente in meisterhafter Darbietung erschließen.

Das musikalisch wertvollste Werk »Jessonda« erhöhte das Ansehen Spohrs als Opernkomponist und bildet im Opernschaffen des Meisters den Höhepunkt; die geschickte dramatische Anlage des Stoffes, die gewählte und im Ausdruck sinngemäße Sprache und nicht zuletzt das bezaubernde Kolorit des Orients mußten Spohr in seinem individuellen Schaffensdrange besonders angeregt haben, und es ist erklärlich, daß das Werk, von dem einzelne Szenen mit großer Meisterschaft entworfen sind, als die gelungenste und lebensfähigste Bühnenschöpfung des Meisters die nachhaltigsten Erfolge zu verzeichnen hatte. Schon beim Entwurfe des Werkes behauptete der Komponist, daß ihn kein anderes Opernbuch derart begeistert habe, als der Text seiner »Jessonda«, von der er mehr erwarte, als von seinen anderen Opern. Bereits bei der unter Spohrs eigener Leitung stattfindenden Uraufführung in Kassel, die als Festvorstellung zu Ehren seines Kurfürsten stattfand, erlebte das Werk ungeheuren Beifall und brachte seinem Schöpfer allerlei Ehrungen. Die häufigen Aufführungen der Oper auch an anderen Bühnen Deutschlands führten den Meister in die verschiedensten Kunstzentren, um die Erstaufführungen seines Meisterwerkes selbst zu leiten und trugen den Ruhm des Komponisten auch ins Ausland; besonders in London erweckte die Oper außerordentliche Begeisterung.

Mit der »Jessonda« befindet sich Spohr im Zenith seines dramatischen Schaffens, eine bühnenwirksamere Oper zu schreiben, ist ihm in der Folgezeit nicht mehr gelungen. Wenn auch seine dramatische Spannkraft noch nicht erschöpft war und einige weitere Opern folgten, von denen insbesondere »Der Alchimist« mit Erfolg in Kassel und Prag aufgeführt wurde, so konnten sie den gleichen

Anklang wie die »Jessonda« nicht finden. Noch im Alter von 61 Jahren brachte Spohr auf Drängen seiner musikalischen Freunde eine Oper »Die Kreuzfahrer« heraus, die gleichfalls mit glänzender Aufnahme und vielen Aufführungen in den meisten deutschen Großstädten, besonders in Berlin, bedacht wurde, aber der dramatische Impuls dieses Spätwerkes war nicht von der Wirkungsfähigkeit der früheren Schöpfungen, wie der Komponist selbst zugegeben hat.

Von den Instrumentalwerken des Meisters sind seine Sinfonien als bedeutungsvolle Zeitwerke zu nennen, die bei vollendeter Form des Satzbaues eine charakteristische Tonmalerei besonders hervortreten lassen. Dem Bestreben der damaligen neudeutschen Orchesterkomponisten folgend, begnügte sich Spohr nicht mit Form und Inhalt der von den Klassikern übernommenen Sinfonie, sondern glaubte, wie viele seiner Zeitgenossen, dem geistigen Ideengehalte seiner Sinfonien eine bestimmte Begebenheit zugrunde legen zu können und entwickelte sich damit zu einem ersten Vertreter der modernen orchestralen Programmusik. Das Frische und Wirkungsvolle dieser Kunst des Meisters spricht sich in seinen Werken: »Die Weihe der Töne«, »Die vier Jahreszeiten«, einer für zwei Orchester komponierten Sinfonie, »Irdisches und Göttliches im Menschenleben« und besonders in seiner »Historischen Sinfonie« in treffender Weise aus. Im ersten Werke illustriert Spohr die Ereignisse im Menschenleben von der Wiege bis zum Grabe, in letzterem schildert er in den verschiedenen Sätzen die Entwicklungsstufen der Musik von Bach bis Beethoven, um im Schlußsatze die zeitgenössischen Epigonen zu parodieren. War Spohr ein geistvoller Anhänger der Programmusik, so zeigte er in seiner instrumentalen Komposition eine besondere Vorliebe für chromatische Tonfolgen und erhob die Chromatik zum unvermeidlichen Bestandteil der Harmonie.

Die Kammermusik Spohrs ist besonders zahlreich im kompositorischen Schaffen des Meisters vertreten, seine Streichquartette fanden zu Lebzeiten ihres Schöpfers viel Beifall, sie zeigen eine musterhafte Behandlung der Instrumente, und besonders die weiche, innig beseelte Melodie der langsamen Sätze bergen jenen stimmungsvollen Zauber, der dem Romantiker Spohr besonders eigen ist. In der Beherrschung der Kunstmittel zeigt der Komponist auch hier einen sicheren Blick, obgleich er nicht alle Entfaltungsmöglichkeiten ausgenützt hat. Die Mehrzahl seiner Kammermusiken tritt, ohne die Anforderungen dieser Gattung voll zu erfüllen, aus dem eigentlichen Kammerstil heraus, der Drang zum Brillieren, der in der Blütezeit der Romantik gebräuchlich wurde, verleitete auch Spohr dazu, konzertierende Teile in die führende Stimme einzuflechten. Dadurch mußte die Stilreinheit der Kammermusik beeinträchtigt werden, und das solistische Element eines Instrumentes einen dominierenden Einschlag in das polyphone Gewebe des Ganzen bedeuten. In leidenschaftlicher Phantasie ließ sich der Meister teils zu Steige-

rungen hinreißen, welche die Grenzen des kammermusikalischen Klanges sprengen mußten, auch machte sich dadurch eine starke Ungleichwertigkeit der einzelnen Sätze fühlbar, die einen ungetrübten Genuß vieler Spohrscher Quartette kaum aufkommen lassen. Eine eigentliche Popularität hat des Meisters Kammermusik nicht erreicht, sie konnte auf die Entwicklung der Folgezeit einen unmittelbaren Einfluß nicht ausüben und ist bis auf wenige Werke, zu denen das herrliche Oktett für Blas- und Streichinstrumente gehört, in der neueren Zeit bald in Vergessenheit geraten.

Für die Entwicklungsperiode der musikalischen Romantik bedeutet Spohr ein wichtiges Glied in der Kette der schaffenden Kräfte. Wie sehr er nach der lyrisch-elegischen Ausdrucksweise neigte und seinem Naturell ein kraftvoller und pathetischer Ausdruck widersprach, bezeugen die Briefe an seine Freunde, die ein beredtes Zeugnis ablegen von der Stimmung, die den Meister beseelte. So bezeichnete er die Musik Händels »noch unausstehlicher als diejenige Bachs«, und nach einer Aufführung von Wagners »Tannhäuser« äußerte er sich ungemein abfällig über »solchen Höllenlärm, den man für Musik ausgibt«. Sind derartige Urteile für die heutige Zeit überholt und die Werke Spohrs den Zielen der modernen zeitgemäßen Musik entrückt, sowie der heutigen Zeitkunst überhaupt mehr oder minder entfremdet, so muß es als ein Unrecht empfunden werden, wenn man die Schöpfungen eines Meisters als überholt bezeichnet, die bei seinen Zeitgenossen mit ungeteilter Begeisterung aufgenommen wurden.

Daß Spohr nicht nur die Musiker seiner Zeit zu befriedigen wußte, sondern auch in weitere Kreise zu dringen vermochte, zeigt sich am deutlichsten in der großen Popularität, die einzelne seiner Opernarien während seiner Schaffensperiode gewonnen haben. Die vielfach bearbeitete Arie: »Rose, wie bist du so reizend« aus »Zemire und Azor«, das Duett aus »Jessonda«: »Schönes Mädchen wirst mich hassen« und die köstliche Polonäse aus seinem »Faust« sind sprechende Beweise der früheren Beliebtheit seiner Opernmelodien.

Die Schicksale, denen die Werke eines so eigenartigen Künstlers, wie Louis Spohr, bei der folgenden Generation ausgesetzt sind, erfüllen sich dann besonders drastisch, wenn die Ereignisse der Zeit außergewöhnlich impulsiv wirken. Der Strom der geschichtlichen Entwicklung, der sich schon bei Lebzeiten des Meisters Geltung zu schaffen begann und auf musikdramatischem Gebiete außergewöhnlich starke Kräfte ausbreitete, ließ keine Kämpfe, die sich gegenseitig auswirken konnten, aufkommen, und so mußte es natürlich erscheinen, daß die neue Zeit, die das Musikdrama geschaffen und gefördert hat, die Opern Spohrs nur zu bald verdrängte.

HINDEMITH — EIN KULTURPOLITISCHER FALL.

Im Verfolg des Artikels von Dr. Friedrich Welter im März-Heft werden wir im Mai-Heft der »Musik« aus der Reihe der vielen Zuschriften die uns bedeutsam erscheinenden veröffentlichen. Die Redaktion.

JUNGE TANZKUNST UND IHRE BEZIEHUNG ZUM DEUTSCHEN VOLKSLIED

VON

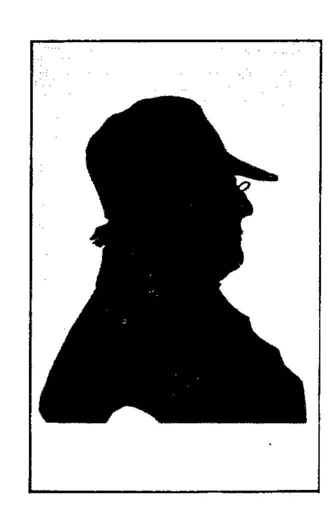
HANNS HASTING-DRESDEN

Es liegt in der Art einer so jungen Bewegung, wie der des »Neuen Tanzes«, daß ihre Auseinandersetzungen im Anfang so eigengesetzlicher Art, so auf das »Eigene Sein« konzentriert sind, daß wesensverwandte Dinge und naturhaft mitbestimmende Kräfte in ihrer Bezugnahme auf das neu Werdende ihres eigentlichen Lebens beraubt erschienen. Der »Neue Tanz« *mußte* sich in diesem stillen Kampf um seine eigenen Werte so in sein Innerstes zurückziehen, um überhaupt zu dem werden zu können, worauf man bauen durfte als einer wirklich neuen, einer von den tiefsten Quellen des Lebens gespeisten jungen Kunst. Heute sind die Auseinandersetzungen und die Probleme nicht vorüber. Hieße es nicht Erstarrung, wenn dem so wäre? Heute aber wissen wir etwas mehr über die Gestaltgeheimnisse dieser jungen Kunst, wir wissen um die *Form* und damit um Wert und Talmiwert. Diese Bewußtmachung war notwendig. Es beweist gerade den inneren Wert der Tanzkunst, nicht ihren von ewig Besserwissenden so bezeichneten »Niedergang«, wenn die Quantität der öffentlichen Tanzproduktion in ständigem Rückgang begriffen ist. Aus dem neuen Bewußtsein der künstlerischen Form und dem Bewußtwerden der in ihr liegenden hohen pädagogischen Werte stößt der Tanz alles Unechte, alles nur Privatmenschliche, das Zuviel des Überschwänglichen von sich ab und damit auch die große Zahl derer, die dieser Entwicklung innerlich nicht gewachsen sind.

Aus diesem Bewußtsein heraus findet der Tanz den Weg zu seiner Schwesterkunst, der Musik, wieder, es ist der Weg frei zu einer neuen Synthese von Tanz und Musik[1]). Ohne eine Lösung dieser Frage ist eine wirkliche Tanzkultur von vornherein in Frage gestellt. Einer der vielen Wege, die zu einer Lösung führen können, ist eine neue Beziehung, die der Tanz zum Volkslied nimmt. Das ist aber nur möglich, wenn man bricht mit der Ansicht, Musik dürfe den Tanz nur begleiten anstatt eine Synthese mit ihm zu bilden. Gehen wir aber von dieser Voraussetzung des synthetischen Kunstwerks aus, so muß die Einheit bereits beschlossen liegen im kompositionsbedingten Thema, das heißt tänzerisches und musikalisches Thema bilden eine Einheit, welche ich im Verfolg mit »Tanzmusikalisches Thema« bezeichne. Inwieweit das Volkslied und namentlich das deutsche, zu dieser Synthese nicht nur besonders geeignet ist, sondern auf sie mit Fingern weist, dieses darzulegen ist Sinn der folgenden Betrachtungen. Was aber mit Volkslied gemeint ist und auch für uns Voraussetzung sein soll, ist identisch mit der kaum zu übertreffenden

[1]) Siehe hierzu die Aufsätze des Verfassers in den Heften der »Musik« Juli 1931, Juni 1932, Januar und August 1933.

Georg Friedrich Händel

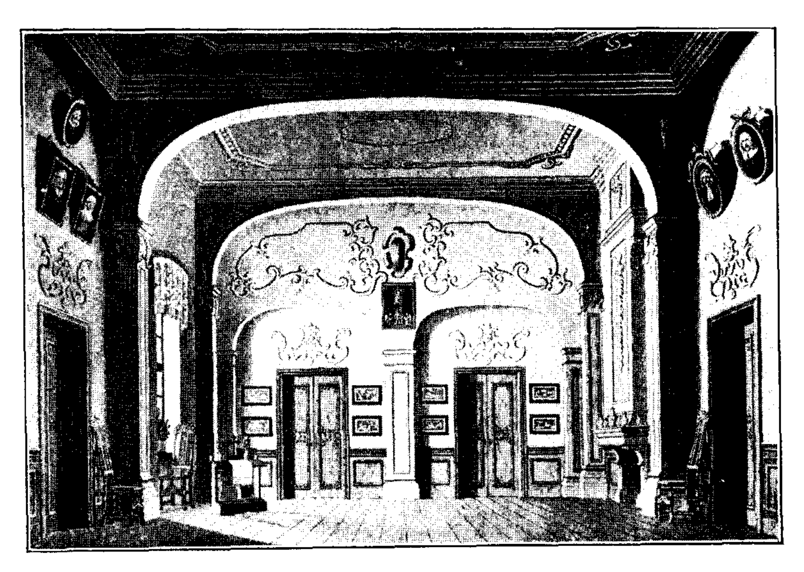




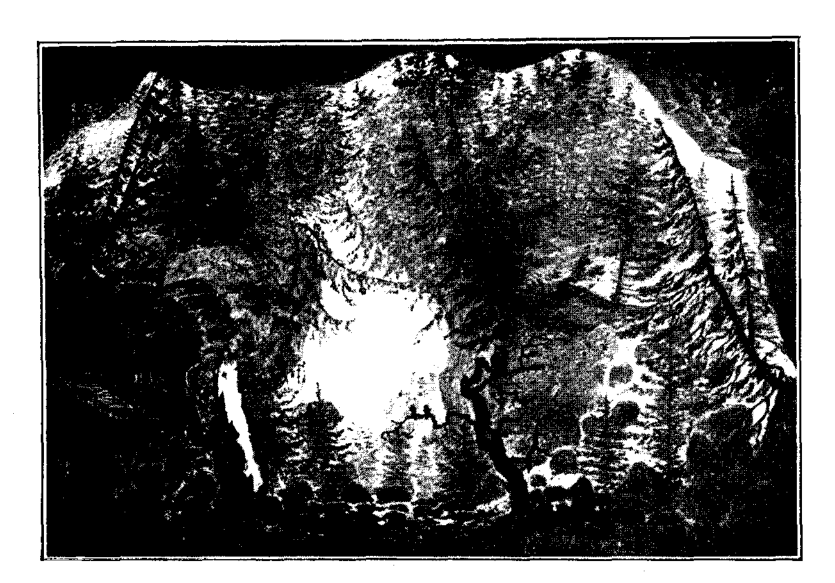
Louis Spohr



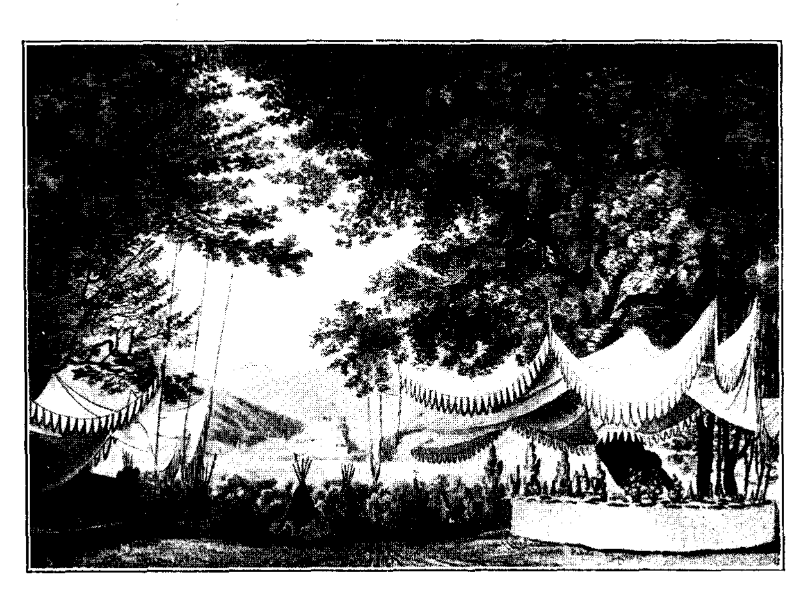
Das Försterzimmer



Agathes Zimmer



Die Wolfsschlucht



Wald mit fürstlichem Jagdzelt

Bühnenbilder von Gropius zur Uraufführung des »Freischütz« in Berlin 1821

Formulierung von Ludwig Klages: Der Ausdruck »Volkslied« ist aus mehreren Gründen mißverständlich. Man könnte dabei an das »Volk« als den Schöpfer des Liedes denken und hätte dann naturgemäß mehr die unteren Stände im Auge. Am echten Volkslied sind oder waren aber außer diesen auch die Aristokraten und selbst Könige beteiligt. Die wunderbare skandinavische Balladenpoesie z. B. ging großenteils aus ritterlichen und höfischen Kreisen hervor und gehört dennoch zum Volksliede. Anderseits können Texte und Melodien im Volke weiteste Verbreitung finden. die aller Merkmale des wirklichen Volksliedes entbehren. Wir erinneren nur an gewisse Operettenmelodien! Wenn der Name sich nicht so fest eingebürgert hätte, so wäre er zu ersetzen durch den zweckentsprechenderen des »Urliedes«, in welchem Sinne hier jedenfalls vom »Volkslied« allein die Rede sein soll« (Psychologie des Volksliedes 1910, Verlag Kampmann, Heidelberg).

In diesem Sinne möchte ich die wundervollen, mittelalterlichen deutschen Lieder als deutsche »Urlieder« bezeichnen, weil man in ihnen das Abbild wirklich völkischen Lebens spürt. Vielleicht ist nicht zuguterletzt der diese Lieder durchziehende Choral das eigentliche deutsche Urlied, weil in ihm sich, mehr wie in allen anderen musikalischen Äußerungen die Eigenart des Deutschen zeigt, den Inhalt über die bloße Form zu stellen. Tiefe Lebensfrömmigkeit, die direkte Beziehung zum Göttlichen und wahres Gemeinschaftsempfinden sind auch heute immer wieder spürbare Ausstrahlungen dieser Volkslieder. Vom Begriff des Volksliedes als Urliedes ausgehend, müssen wir feststellen, daß es als solches nicht mehr unter uns lebendig ist, daß es seiner gemeinschaftsbindenden Kräfte beraubt, sein Dasein nicht mehr im Völkischen hat. Wir können darüber klagen und versuchen, eben dieses urliedhafte wieder in seine ursprünglichsten Beziehungen einzubetten und es in die neuen Ströme völkischen Denkens und Empfindens einfließen zu lassen. Wir wollen es dahingestellt sein lassen, ob die Bedingungen unserer Zeit nicht Grund genug geben, zur Entstehung eines neuen Gutes an Volksliedern, die dem Wesen des Urliedes näherkommen und sich mit ihm decken.

In unserem Zusammenhang erscheint eine Eigenschaft des Urliedes von ganz besonders entscheidender Bedeutung. Auch diese Zusammenhänge sind von Klages erkannt, wenn er davon spricht, daß letztendlich alle Urlieder durch die rhythmische Körperbewegung bedingt sind. »Das Urlied wird, paradox gesprochen, getanzt,«. — »Das öffentliche Leben des »Naturmenschen« vollends wickelt sich durchweg rhythmisch ab. —Singend, säet, erntet, spinnt, rudert, wandert man. Tanzartig gehen gottesdienstliche Handlungen, Prozessionen usw. vor sich.« (Klages ebenda.)

Gehen wir also noch einen Schritt weiter und bezeichnen das Volkslied aus den oben angeführten Zusammenhängen heraus als »Gebärdenlied«, so ist wöhl seine besondere Eignung zu einer wirklichen Verbindung mit einer Gebärde, die nicht mehr rokokohafte Tändelei, sondern aus den rhythmischen

Gesetzen des Lebens entstanden ist, erwiesen. Urlied und Urgebärde können ungehindert ihre naturgewollte Einheit heute wieder eingehen und den Grundstock abgeben für eine Kunst, die zeugt von der Gewalt der rhythmischen Kräfte, unter denen das Leben, also auch der Mensch steht.

Wie instinktsicher diese junge Bewegung des »neuen Tanzes« war, beweist ihre von Anfang an kennzeichnende Haltung dem Volkslied gegenüber. Diejenigen, die schlechten Willens sind, mögen mit scheinbarem Recht behaupten, der Tanz hätte mit besonderer Absicht nur nach fremdem Volksliedgut gegriffen, das deutsche Lied vernachlässigt und eine letztendliche Heranziehung dieses sei eine nur äußerlich zu regulierende Notwendigkeit. Die Brüchigkeit einer solchen Erklärung mag bereits durch das Vorangegangene erwiesen sein. Fassen wir das deutsche »Urlied« als vornehmlich vom Inhalt bestimmt auf, so ist es ohne Umwege einleuchtend, daß der »Neue Tanz« in seiner ersten Zeit hier keine Anknüpfungspunkte finden konnte. Er suchte ja seine eigenen Inhalte und alles, was von dieser Seite her in den Weg trat, mußte zunächst Konflikte bringen. Was er am fremden Volkslied unbewußt suchte und fand, war das, was ihm selber noch fehlte: Eine gewisse, im eigenen Überschwang immer unterzugehen drohende, metrische Ordnung, ein ohne viel Umschweife brauchbares Formskelett. Ist das deutsche Lied vom Inhalt her bestimmt, so ist z. B. das spanische Volkslied *so* überhaupt nicht zu erfassen, sondern nur über den Weg bereits fester Formen, die noch dazu einen äußerst rhythmisch bestimmten und beschwingenden Tanzcharakter tragen. Deshalb die häufig vorkommenden Namen wie: Habanera, Malaguena, Tarantella, Bolero usw., die gewiß an sich nicht *deutsch* sind, aber auch nie *spanisch* oder *italienisch* geworden sind. Sie bilden gewisse Zwischenlösungen, und die Kraft der einzelnen Persönlichkeit ist entscheidend für ihren Wert oder Unwert. Aber an die tiefsten Probleme des neuen Tanzes rühren sie gewiß nicht.

Heute hat der neue Tanz seine Form gefunden oder jedenfalls ist sie auf weite Strecken hin sichtbar geworden. Und ebenso instinktsicher wie am Anfang begnügt er sich heute nicht mehr mit soeben gekennzeichneten Zwischenlösungen und stößt alles Fremde und Halbwertige von sich ab. Und findet im deutschen Urlied nicht Formen, sondern Inhalte, die der sichtig gewordene Geist als identisch mit den eigenen Inhalten erkennt. Er findet auf der Suche nach der ihm entsprechenden musikalischen Gestalt hier eine Fülle von Gesang, der aus seinem eigenen Sein heraus zu klingen scheint. Urlied und Urgebärde treffen sich an Quellen, die längst verschüttet erschienen. Zwanglos ersteht hier das tanzmusikalische Thema als Urthema. Kein Formschema weist der Gestaltung den Weg, sondern Inhalte von höchst geistiger und zutiefst menschlicher Prägung.

So erscheint ein Lied wie: »Es ist ein schnitter, heißt der tod . . .« als Gebärdenlied von höchster Intensität und weist rein thematisch eindeutige Wege, die von einer gemessenen Schriftform ausgehend über unruhigere

Zwischenrhythmen beim Taktwechsel $^3/_4$—$^4/_4$ und den warnenden Worten: »Hüt dich, schön's blümelein« zum Stillstand kommt. Soweit läuft das reine tänzerisch-musikalische Material, das in sich unzählige Möglichkeiten der kompositorischen Gestaltung birgt. Gehen wir aber vom Inhalt dieser einfachen Strophen aus, so entrollt sich ein bewegtes Gemälde von höchster dramatischer Prägung, und wir brauchen uns nur mittelalterliche Bilder von Totentänzen in Bewegung gesetzt zu denken, um Anlaß zu den verschiedenartigsten Gestaltungen tänzerischer Art, unter Zugrundelegung des durch das Volkslied selbst entstandenen tanzmusikalischen Themas zu bekommen. Ein anderes Urlied von fast naturalistischer Bewegungssuggestion wäre: »Es geht ein dunkle wolk herein . . .« wo eine geeignete musikalische Bearbeitung die dunkle gleitende Bewegung zu einer tänzerisch musikalischen Form von stärkster Spannung gestalten kann. Die kraftvolle und robuste Rhythmik des Liedes: »Wohl uff, ir lieben gsellen!« kann Anlaß geben zu dem vom Inhalt her bedingten Thema eines »Gesellentanzes«, der der rein tänzerischen als auch der pantomimischen Vorstellungswelt viele Möglichkeiten der Formung offen läßt. Wie die vielen Landsknechtlieder Grundlage für straffe und heroische Bewegungsthemen bieten, so atmen Lieder wie: »Was wölln wir auf den abend tun?« oder: »Wach auf, meins herzens schöne« eine Bewegungslyrik von zartester Innigkeit.
Die ganze Empfindungs- und Bewegungsskala des Menschen läuft in diesen Liedern ab. »Ihr braucht nur zu greifen und haltet eine Blüte in der Hand«. So ähnlich sprach Busoni einmal. Wir können es auf das fast unübersehbare Gebiet des deutschen Volksliedes anwenden. Zumal in der hier gemeinten Beziehung zur neuerwachten menschlichen Urgebärde, wo es Grundlage bilden kann zu den vielfältigsten und vielgestaltetsten Formungen tänzerisch-rhythmischer Art.
Ein großes Feld neuer künstlerischer Möglichkeiten tut sich auf für den, der Ohren hat zu hören und Augen hat zu sehen. Das konnte keine Arbeit sein, die am Anfang der Werdung einer neuen Kunst steht, denn sie setzt voraus, daß man um ihre tiefsten Geheimnisse der Form weiß, daß man ihre mitbestimmenden Kräfte erfahren hat, daß man sich der Verantwortung, die eine Beziehung zu einem so hohen Kulturgut, wie es das deutsche Volkslied ist, erst bewußt wird. So bewußt, daß man weiß, wie es in den Dienst einer vom Heute bestimmten künstlerischen Sprache gestellt werden kann.

Wir stellen vor:

JOHANNES GÜNTHER

Wenn diesmal in der »MUSIK« der Herausgeber und Hauptschriftleiter *Johannes Günther* das Objekt einer Würdigung ist, so kann diese pro-domo-Aussprache vielleicht auf den ersten Blick befremden. Sie ist aber notwendig, um endlich den versteckten oder

nur oberflächlich getarnten Angriffen aus dem Hinterhalt den Garaus zu machen. Als Johannes Günther vor neun Monaten an die Spitze der »MUSIK« berufen wurde, glaubte er auf eine mit biographischen Einzelheiten und Empfehlungen versehene Einführung seiner Person verzichten zu können, einmal weil sein Name in dem kulturpolitischen Kampf um Berlin zur Genüge bekannt geworden war, zum anderen, weil er nur seine Arbeit, also die geistige Umformung der »MUSIK«, für sich sprechen lassen wollte. Nachdem nun in den letzten Wochen mehrfach Artikel in der Provinz erschienen sind, die die heutige Haltung der Zeitschrift unsachlich und ungerecht glossieren, erscheint es an der Zeit, die bisher geübte Zurückhaltung aufzugeben und ein offenes Wort nachzuholen. Dabei beschränken wir uns auf die Wiedergabe von Tatsachen und verzichten bewußt auf jedes Werturteil, um die Tatsachen durch sich sprechen zu lassen.

Von einer »Gleichschaltung« der »MUSIK« zu sprechen, ist völlig abwegig, weil nach dem Ausscheiden der früheren Leitung nichts mehr gleichzuschalten war. Das Führerprinzip entscheidet auch das Gesicht einer Zeitschrift, denn allein ihr Schriftleiter bestimmt ihren Charakter und trägt dafür die Verantwortung. Diese Feststellung ist notwendig, um die Fronten zu trennen.

Johannes Günther wurde am 30. Dezember 1901 in Groß-Ottersleben bei Magdeburg geboren. Nach seinem Abitur studierte er in Leipzig Philosophie und Musik. Dr. *Paul Graener*, der als Nachfolger Max Regers die Kompositionsklasse des Leipziger Konservatoriums leitete, und der Theoretiker Stephan Krehl waren seine Lehrer. Neben seinem Studium war er mehrere Jahre hindurch Organist an der Nicolai-Kirche. Schon vor neun Jahren bekannte sich Johannes Günther zum Nationalsozialismus, den er in der Kommunistenburg Quedlinburg ebenso tapfer propagierte, wie in Hamburg, wo er sich zwei Jahre später als Friedhofs- und Hafenarbeiter durchschlug. Das Preußische Kultusministerium holte ihn dann 1928 nach Berlin, wo er als Schüler Georg Schumanns sofort in die Kompositionsmeisterklasse der Akademie der Künste aufgenommen wurde. Bei der Verkündigung des Staatlichen Beethoven-Preises gelangte seine Introduktion, Passacaglia und Fuge zur Uraufführung. Sein jüngstes (4.) einsätziges Streichquartett erlebte erst kürzlich in einem Akademiekonzert die Aufführung. Was ihn als Komponisten bewegt, hat er selbst einmal mit bündigen Sätzen ausgedrückt: »Ich kenne nur eine gesunde und ursprüngliche Musik. Man sollte endlich aufhören, mit dem Wort »modern« hausieren zu gehen. *Modern ist Bach*, weil er die Jahrhunderte überdauert und heute wie gestern besteht. Modisch sind die Genossen Wellesz, Toch, Weill usw. Ich glaube an die innere glühende Flamme, von der einmal Selma Lagerlöf in ihrem Jerusalem-Roman schreibt. Im übrigen ziehe ich es vor, die Musik durch sich selbst sprechen zu lassen. Mit programmatischen Reden ist der Kunst nicht gedient. Nur die schöpferische Tat entscheidet. Wenn sie heute starke Auftriebe empfängt, so danken wir dies dem Führer Adolf Hitler, der auch uns Musikern endlich den freien Schaffensraum gegeben hat.«

Als politischer Kämpfer für die Idee Adolf Hitlers stand Johannes Günther immer in der ersten Reihe. Was er kulturpolitisch vertrat, tat er pflichtbewußt als *SA-Mann*, der auf dem ihm bestimmten Platz sich mit Stirn und Faust erfüllte. Zahlreich sind die offiziellen Parteiveranstaltungen, bei denen Günther als Musiker, aber auch als Redner mitwirkte. Wir greifen nur einige heraus, um diese Tätigkeit zu belegen. Am 8. September 1928 fand in Berlin ein vom Deutschen Frauenorden Rotes Hakenkreuz veranstalteter »Deutscher Kammermusikabend« statt, an dem Günther als Pianist und Komponist zu Wort kam. Bei dem »berüchtigten« Merkertag der Hitler-Woche 1929 wirkte er nicht nur propagandistisch mit. In dem »Führer zur Woche« ist er neben Dr. *Joseph Goebbels*, Julius Lippert, Dagobert Dürr und Robert Rohde mit einem grundsätzlichen Aufsatz vertreten. Für die Uraufführung des »Wehrwolf« von G. von Noel durch die NS-Volksbühne im Thaliatheater am 15. Dezember 1929 komponierte er die vorkommenden Chöre. Die

fünf Tage später stattfindende »Deutsche Weihnachtsstunde« des Gaues Groß-Berlin der NSDAP. im Bach-Saal (Dr. Goebbels hielt die Ansprache) stand unter seiner künstlerischen Mitwirkung. An einem anderen Kulturabend musizierte Johannes Günther, während *Baldur von Schirach*, heute Führer der Hitler-Jugend, eigene Gedichte sprach. Bei der *Horst Wessel-Gedenkfeier* des Gaues Groß-Berlin am 3. und 4. März 1930 (Gedenkrede: Dr. Goebbels) saß Johannes Günther an der Orgel. Am 15. März gelangte bei der *Dietrich Eckart-Gedächtnisfeier* der NSDAP. durch das NS-Streichquartett das zur Erinnerung an den Dichter komponierte Streichquartett Günthers zur Uraufführung. Wiederum war Dr. Goebbels der Redner, wie bei der Totengedenkfeier der NSDAP. am 9. November 1930. Hier spielte zum ersten Male das *NS-Sinfonie-Orchester*, das eine Schöpfung Günthers war. Idee und Name waren damals ein Begriff, der für die kulturelle Arbeit der NSDAP. einen starken Aktivposten bedeutete. Generalmusikdirektor Erich Orthmann trug diesen Begriff weiter und Dr. Gustav Havemann übernahm ihn in seinem Kampfbund-Orchester, dessen Kern sich schon Ende 1929 unter Günther zusammengefunden hatte. So die historische Entwicklung des Orchesters, das sich heute als Landesorchester Groß-Berlin stabilisiert hat. Im Dezember 1930 stand Günther in einem Kammermusikkonzert der Ortsgruppe Berlin des Nationalsozialistischen Deutschen Studentenbundes mit seinem 3. Streichquartett und der Indroduktion, Passacaglia und Fuge für zwei Klaviere auf dem Programm. Die Ansprache hielt auch hier Dr. Goebbels. Eine weitere Fortsetzung der Veranstaltungen erübrigt sich. Aber schon dieser Ausschnitt aus zwei Jahren spricht eine so deutliche und deutsche Sprache, daß jeder unvoreingenommene Leser die entsprechenden Folgerungen ziehen kann. Im Kampf um Berlin hat Johannes Günther seinen Mann gestanden. Nur das Recht der Notwehr zwingt ihn, heute auf diese für ihn als Nationalsozialisten selbstverständliche Arbeit hinzuweisen, um endlich den unkontrollierbaren Angriffen den Boden zu entziehen.

Durch die Berufung in die Reichsjugendführung der NSDAP., in der ihm als Referent alle musikalischen Fragen im Rahmen der Kulturarbeit der Hitler-Jugend unterstehen, ist ihm ein neues weitgespanntes Wirkungsgebiet übertragen, das er als revolutionärer Nationalsozialist mit zukunftsweisender Aktivität bewältigen wird. *Friedrich W. Herzog*

LUDWIG WEBERS »CHORGEMEINSCHAFT«

Das Volk singt mit — im Ruhrgebiet!

Das neue Deutschland fordert auch in der Kunst neue Formen der Feier zur Erhebung des volklichen Lebens und des völkischen Daseins. Den ersten Weg, Volk und Musik wieder einander nahezubringen, ist *Ludwig Weber* in seiner »*Chorgemeinschaft*« gegangen, die an eine andere als die bisher gewohnte Musizierform appelliert. Das Wort »Konzert« lehnt der Komponist ab, weil es für sein Musikschaffen, das die zivilisatorischen Grundlagen des Konzertbetriebes mit der Isolierung des Hörers in ein kulturbewußtes Gemeinschaftsgefühl umwandeln will, nicht zutrifft. Das Konzert wird abgelöst durch die gemeinsame musikalische Feier, die eine Kundgebung bedeutet für jene Ziele, für die der Deutsche im Gedenken seiner Seinsverbundenheit mit seinen Volksgenossen beisammen ist. Denn auch gemeinsames Singen schafft Gemeindegefühl. So sind in Ludwig Webers »Chorgemeinschaft« nicht mehr gegenübergestellt Ausführende und Hörer, sondern Podium und Saal bilden eine Gemeinschaft, die sich wechselweise und vereinigt an der Ausführung eines Werkes beteiligt. Unter der Idee

einer künstlerischen Formung leben sie alle gemeinsam ein Werk. Die Zukunftsträchtigkeit der Gedanken Webers steht außer Frage. Der Oberbürgermeister *Maerz* in *Mülheim-Ruhr* hat sie sich so zu eigen gemacht, daß er als Endzweck der unter seiner Führung und Verantwortung gestarteten städtischen Musikpflege die sich im Singen einende Stadt bezeichnete. Das erste Konzert in der Mülheimer Stadthalle bewies jedenfalls, daß die Chorgemeinschaft keine Utopie ist, sondern in der praktischen Durchführbarkeit die Massen im Augenblick erfaßt und in den Erlebnisinhalt der Musik einbezieht.

Dem Vaterland, der Natur und dem Heiligen sind die ersten Werke der »Chorgemeinschaft« gewidmet, die einen kantatenähnlichen Aufbau trägt, aber nicht in ein bestimmtes Kompositionsschema eingespannt werden kann, wenn auch ein gewisser Vergleich mit der Liturgie greifbar nahe liegt. Nach Weber spielt das nationale und das kultisch-religiöse Volkslied oder ein cantus firmus dieser Haltung eine solche Rolle, daß die Wiedergeburt der Kunstmusik aus dem Geiste des Volksliedes zum mindesten einige kräftige Impulse empfangen wird. Daß sich eine neue Zeit an dem alten Liedgut *nur geistig* zu orientieren vermag, weiß der Komponist im Gegensatz zu vielen komponierenden Zeitgenossen, die sich mangels eigener schöpferischer Kraft sklavisch an die Vergangenheit anlehnen, selbst am besten, wie er auch in der Synthese von Volksgesang und Kunstmusik das Wesen und Werden der Kunstmusik niemals negiert. Im Bekenntnis zum Volkslied liegt das Bekenntnis zur menschlichen Stimme, das wiederum ein anderes Verhältnis zum Instrument bedingt, und sich in solchem Rahmen niemals zum bloßen Reizmittel emanzipieren darf.

Ludwig Webers Musik ist die Rückkehr zur Polyphonie, die in der Klarheit souverän geführter Linien und in ihren strengen formalen Bindungen alle Steigerungsmöglichkeiten in sich schließt. Der Kerngedanke jedes Chores, der Cantus firmus, wird vom Volk selbst getragen. Er gibt als allgemeiner Gesang in strophenmäßiger Wiederkehr das Fundament, während Einleitungs-, Zwischen- und Schlußsätze Auswirkungen der Substanz sind, die vom gemischten Chor mit und ohne Instrumente gestaltet werden. Die Liedmelodie ist also die Keimzelle für die gesamte Komposition. So erleben alle, bald selber wirkend, bald hörend, zuletzt singend und hörend zugleich, das Entstehen des Werkes. Und was die künstlerische Seite dieser Wechselwirkung betrifft, so wird diese »singende Gemeinde« auf dem Podium zum Kunstwerk ergänzt. Musizieren und Hören begegnen sich auf gemeinsamer Ebene.

Solches Musizieren verträgt nicht eine Kritik der Leistung, wie sie in herkömmlicher Weise der Konzertbetrieb verlangt. Hier war auch der Kritiker nur ein Teil jener großen Gemeinschaft, die unter *Hermann Meißners* umsichtiger und straffer Führung mitsang. Von »*Gott führ' auch uns*« (nach einem etwas begrenzten Text von Sambeth-Altekamp) über »*Nun laden wir den Frühling ein*« (mit allzu schwierig gesetzten und deshalb nicht immer eingänglichen Orchesterzwischenspielen) bis zu »*Heilige Namen*« führte eine Kurve wachsender Anteilnahme und Begeisterung, die am Schluß eine Wiederholung der »Heilige Namen«, deren sakrales volksliedhaftes Element jedem Hörer sofort begreiflich erscheint, verlangte. Das Duisburger Städtische Orchester und die Mülheimer Chorvereinigung musizierten mit hingebender Bemühung.

Ludwig Webers »Chorgemeinschaft« ist *ein* Weg zur Gemeinschaftskunst. Sie kann *der* Weg werden, wenn es dem Komponisten gelingt, über das religiöse Pathos, das nichts mit konfessioneller Haltung gemein hat, hinaus zum Nationalen vorzudringen. In den vorliegenden Stücken ist noch gelegentlich eine Begrenzung spürbar, die durch die Fanfare allgemeiner Gültigkeit aufgehoben sein will, wenn das Werk wirklich als Ausdruck der Volksgemeinschaft bestehen soll.

Friedrich W. Herzog

EDWARD ELGAR ZUM GEDÄCHTNIS

England verlor seinen größten Komponisten, deutsche Kunst in England ihren großzügigsten und idealsten Fürsprecher: Edward Elgar starb in London in seinem 76. Lebensjahre. Weil er nie die Presse bearbeiten ließ, ist es uns umsomehr Pflicht, seine Verdienste zu würdigen. Er war ein self-made-man, in des Wortes schönster Bedeutung; ja, er war mehr, er war self-made-lord! In seinem Heimatort bei Worcester war sein Vater Organist. Ihm folgte Edward im Amt, nachdem er als Geiger im Orchester zu Birmingham sich auch praktische Kenntnisse in den Klangfarbenmischungen geholt hatte. Die Tochter des vielgenannten Generals Sir Henry Roberts wurde seine und seiner Kunst treue Weggenossin. Sie schrieb und sprach auch deutsch mit einer Ausdrucksgewandtheit, die sich nur wenige ihrer Landsleute aneigneten. Die große deutsche Kunst Franz Liszts und Richard Wagners war seine Liebe, das verraten schon sein Te Deum in F-Dur op. 34, seine Variationen über ein eigenes Thema und seine Tondichtung »Der Traum des Gerontius«, op. 38, nach der Dichtung des Kardinal Newman. Dieses op. 38 nähert sich sehr der Kantatenform. Es wurde 1902 beim »Niederrheinischen Musikfest« Düsseldorf auch uns bekannt und fand 1903 beim englischen Musikfest in Hereford in der Kathedrale seine Wiederholung. Schon Hans Richter, unser erster Ringdirigent in Bayreuth, erkannte die Bedeutung Edward Elgars. Er schrieb Philipp Wolfrum: »Über Herrn Dr. Elgar kann ich Ihnen die beste Auskunft geben. Er ist Komponist, ich möchte sagen: *der* Komponist von England; der Einzige, der eigene Wege wandelt und seine Kunst wahrhaft ernst nimmt. Ich dirigierte von seinen Werken: Orchestervariationen und das Oratorium »The Dream of Gerontius«. In den Variationen zeigt sich Elgar als wirklicher Erfinder vornehmer Melodien; die sogenannte Arbeit ist meisterhaft und bezeugt, daß Elgar etwas gelernt hat. Die einzelnen Variationen sind mit Titeln bezeichnet und sind Personen seines Freundeskreises gewidmet; man darf sich aber nicht daran stoßen: es ist so gesunde Musik, die er dem Zuhörer gibt, daß diese (scheinbare) Schrulle gar nicht stört. Sein Oratorium bezeichnet er selbst als sein bestes Werk; es ist ergreifend, poetisch und oft von überwältigender Kraft.« Dieses hiermit erstmals veröffentlichte Urteil eines klar Schauenden verdient Beachtung, gerade weil Elgar zu wenig in Deutschland bekannt wurde. Er selbst bemühte sich ehrlich und selbstlos um die Einführung junger deutscher Komponisten in England. Für Philipp Wolfrums »Weihnachts-Mysterium«, das 1899 erschien, setzte er sich sofort ein und beeinflußte den ihm sehr ergebenen Chor in Worcester, dieses keineswegs leichte Werk in *deutscher* Sprache einzuüben und zu *singen*, wozu natürlich Dirigent wie Mitglieder noch mit Hochdruck deutsche Sprachstudien zu bewältigen hatten! Solche Hingabe dürfte wohl im Ausland und besonders in England einzigartig sein, zumal um die Jahrhundertwende, und verdient, festgehalten zu werden. Ja, Edward Elgar ließ eine Übersetzung der Einführung in den »Bayreuther Blättern« an seine Chormitglieder verteilen, »da es besonders wünschenswert ist, daß sie den Zweck und die Geschichte des Werkes gründlich kennen und verstehen lernen«, wie seine Gattin C. Alice Elgar an Wolfrum berichtete.

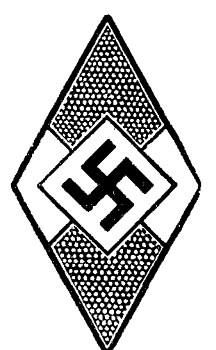
So konnte denn Elgar bereits zu Weihnachten 1901 Wolfrums Weihnachts-Mysterium in der »Worcestershire Philharmonic Society« zu erfolgreicher Aufführung bringen. Er wußte auch seinen Freund G. Sinclair zu bestimmen, das Mysterium beim Musikfest in Hereford 1903 in der Kathedrale aufzuführen, diesmal in der englischen Übersetzung durch Constance Bache, wobei Frau Albani die Maria sang. Deutsche Komponisten beherrschten das Programm dieses Festes: eröffnet wurde es mit dem Larghetto von Beethovens II. Sinfonie; Richard Wagners Huldigungsmarsch und Karfreitagsmusik sowie Schlußszene des 1. Aktes aus »Parsifal«, Händels »Israel in Ägypten«, Bachs Kantate »Jesus schläft, was soll ich hoffen«, die erste englische Aufführung; Mozarts g-moll, Brahms' c-moll-Sinfonie; Lieder von Beethoven, Schubert und Schumann u. a.

Auch weiterhin unterstützte Edward Elgar Wolfrum bei der Verbreitung seiner Werke bis nach Amerika hinein durch seine Ratschläge, die in einzigartiger Weise das sehr eigentümliche Gefüge des englischen Musiklebens beleuchten und dadurch uns auch mehr Verständnis für seinen eigenen Lebensweg ermöglichen. Unbekannt blieben in Deutschland auch seine Oratorien »Die Apostel«, »Das Reich«, »Lux Christi«, zwei Sinfonien und die sinfonische Dichtung »Falstaff«, in der er die Richtung Liszts anders fortzuentwickeln strebt als R. Strauß.

Friedrich Baser

Amtliche Mitteilungen der Reichsjugendführung

Abteilung Schulung und Kulturarbeit



Der Reichsjugendführer
Abteilung S (Schulung und Kulturarbeit)

26. 3. 1934.

Ich berufe den Kameraden Johannes Günther als Referenten für Musik in die Abteilung S (Schulung und Kulturarbeit) der Reichsjugendführung. Sein Aufgabengebiet umfaßt alle Fragen der Musik im Rahmen der Kulturarbeit der Hitler-Jugend.

Der Leiter der Abteilung S
gez. Willi Körber
Obergebietsführer.

Reichsjugendführung
Abteilung S (Schulung und Kulturarbeit) K/W

Berlin NW 40, den 15. 3. 1934
Kronprinzenufer 10

Anordnung

an die
Obergebiete, Gebiete und Oberbanne der HJ,
Gauverbände, Obergaue und Gaue des BDM.

Die RJF. feiert den Geburtstag des Führers im Rahmen einer öffentlichen Veranstaltung der HJ in der Berliner Philharmonie am 21. April, bei der der Reichsjugendführer das kulturpolitische Programm der HJ in großen Umrissen proklamieren wird. Unser Selbstbewußtsein, unser kulturpolitisches Wollen und unser Ehrgeiz lassen es als selbstverständlich erscheinen, den künstlerischen Programmteil möglichst mit wertvollen Schöpfungen unserer Kameraden zu bestreiten. Ich fordere deshalb auf, Werke der unten bezeichneten Art, deren Qualität und revolutionärer Geist fundiert erscheint, unverzüglich an die Abteilung S der RJF. einzusenden. Folgende Werke kommen in Frage:

Orchesterwerke in jeder Besetzung außer Blasorchester,
Melodramen mit Orchester- oder Klavierbegleitung,
Gesänge (auch Chöre) für Orchester- und Klavierbegleitung,
a cappella-Chöre,
Kammermusikwerke in jeder Besetzung,
Sprechchöre,
Gedichte.

Den Manuskripten ist möglichst Aufführungsmaterial beizufügen. Ebenfalls ist die Aufführungsdauer der Werke anzugeben.

Mit Hitler-Heil!
Der Leiter der Abteilung S:
gez. Willi Körber
Obergebietsführer.

Mitteilungen, Anordnungen sowie Aufsätze, die kulturpolitisch dem Standpunkt der HJ entsprechen und in dieser Zeitschrift veröffentlicht werden sollen, müssen bei der Reichsjugendführung, Abteilung S, Berlin, Kronprinzenufer 10, eingereicht werden. Für diese Rubrik der »MUSIK« zeichnet Obergebietsführer Willi Körber verantwortlich.

Wir stellen vor:

Eduard Bornschein

Von dem Mann und seinem Werk soll berichtet werden. Der Mann: einer von den Kämpfern, denen man die Nimmermüdigkeit nicht von den Zügen abliest; ein Musiker, der schaffen und organisieren kann, der werkbesessen ist und gleichzeitig zu lehren versteht, ein Deutscher, der sein Deutschtum nicht unnützlich im Munde führt, sondern seinetwegen Opfer über Opfer gebracht und Leiden über Leiden dafür empfangen hat. Ein Kopf mit gütigen Augen und schmerzgemeißelten Furchen, ein Kopf von Leistungsenergien, Eigenwerten und Einsatzkraft für seine Sache, für die großen Dinge. Nur nicht für sich selbst. Deutschsein — so könnte man Wagners Wort hier kontrapunktieren — heißt: eine Sache nicht um seiner selbst willen tun.
Der heute etwa Fünfzigjährige ist der dankbaren (?) Kunstöffentlichkeit durch seine Organisation des Orchesters bei den »Thaler Harzfestspielen« bekannt. Wer die dortigen Aufführungen erlebt hat, sollte wissen, daß keine noch so geistreiche Taktschlägerei genügt, um aus dem Ungefähr eine Instrumentalgemeinschaft von 70 Musikern zu schaffen. Bornschein selbst wird auf Ruhmestitel nicht stolz sein; wohl aber auf einen Ehrennamen: Friedrich Lienhards Freund. Vor über 20 Jahren fand sich der Musiker und der Wartburghymniker auf Weimarer Boden. — Gedruckt liegen mir vier Liederhefte vor (bei Schott, Mainz erschienen); ihre Entstehung reicht zum Teil bis in die Vorkriegszeit zurück. Die »Fünf schlichten Lieder« haben noch etwas Schwereloses an sich, Arbeiten, die schon ein Hauptmerkmal von Bornscheins Satz vorandeuten: das Stilbewußtsein. Die anderen drei Liedsammlungen sind abgestimmte, man kann sagen, wohltemperierte Zyklen, Rilke, George und Lienhard abgewonnen. Bald baut sich ein Lied auf den Abwandlungen eines Rhythmus auf, bald ist die Singstimme — zu Dank und sinntreu gesetzt — rezitativisch empfunden und der Klavierpart hat Kammermusikcharakter. Lieder wie: »Milde Nacht« (Lienhard), »Ständchen« (Hofmannsthal), Georges: »Sieh mein Kind, ich gehe« mit seinen wehen Schreirhythmen, »Das Lied des Zwergen« mit geprägter Phantastik, Rilkes Mariengesänge — sie würden reichlich lohnen, wenn sich gute Sänger für sie einsetzten.
Bornscheins ureigenste Form ist offenbar die Kammermusik, und zwar vereinigt mit der sinngebenden Stimme. Da ist ein »sinfonischer Gesang: Liebe« (nach Tagore), ein Hymnus von unverkünstelter Ursprünglichkeit, durchsichtiger Klanggebung, eindruckstreuer Wortpflege. Ein Zyklus nach lebenden Dichtern (Mombert, Heynicke) ist vom Streichquartett begleitet — Arbeiten, für die sich bei unserem Hochstand der Kammerkunst Raum finden muß. Nietzsche-Gedichte für Bariton und Orchester gesetzt, ausgespart und stimmunghaltend, ehrliche Deutungen des helldunklen Werkes ferner etliche — trotz der Klavierbegleitung kammermusikalisch empfunden — höchstergiebige Hafislieder (Hans Bethges Nachdichtung). Ein Unterrichtswerk bester Spielbarkeit: Tanzrhythmen (teilweise bei Schott verlegt). Und als reinster Kunstausdruck: Varianten über Bachs: »Komm, süßer Tod«, für Singstimme und Streichquartett, ein Werk von stiller bekenntnisstarker Eigenart. Bitte um Aufmerksamkeit, meine Herren Quartettleiter; — das Bild des Mannes trägt Schmerzenszüge: Seit Jahren lebt und leidet Bornschein in Saarbrücken — für uns, für die allgemeine Sache. Unsere Pflicht, unser Dank: ein Platz für den schaffenden, leitenden Mann, den Organisator — Anerkennung, im verflucht nötigen Sinn wie im schönsten.

Dr. Hans Jenkner

Johannes Schüler

»In dem, der sich dem Werke selbstlos und unermüdlich hingibt, ihm immer von neuem nachgeht bis in die feinsten Adern, beginnt das Werk von selbst zu schwingen, unerklügelt, ungewollt — und eben mit der Eindeutigkeit, die für mich die Hauptwesensart eines großen Werkes ist«. So charakterisiert der neue Essener Musikdirektor sein Verhältnis zum Werk. Gewiß, die »Eindeutigkeit« bleibt immer an ein Temperament gebunden. Aber diesem Temperament gelingt es, einen Bruckner ohne eine der üblichen Temporückungen gsschlossen zu musizieren. Es äußert sich in der Intensität eines strengen sinfonischen Gestaltens und in einer sehr genauen, klangvollen Orchesterführung. Dabei bleibt Schüler die (unliterarische) Erfüllung eines Operetten-Rubatos, überhaupt Eleganz und Schneid ebensowenig versagt wie ein unprätentiöser Bach-Stil. In der

Programmgestaltung kennt er keinerlei persönliche Eitelkeit; die großen »dankbaren« Werke setzt er in Konzerten außer Vormiete an, die frühere Volkskonzerte ablösten. Schüler, schon als Gymnasiast angestellter Musiker, kann unter der jungen Dirigenten-Generation als der Typ des unbedingten Musikers gelten.

Alfred Brasch

50 Jahre Nürnberger Konservatorium

In Nürnberg, der Stadt der Meistersinger und der Reichsparteitage, beging das Städtische Konservatorium der Musik sein 50jähriges Jubiläum mit 2 Festkonzerten und einem Festakt im festlich geschmückten Katharinenbau unter Teilnahme des ganzen musikalischen Nürnberg.
Seit dem Jahre 1883 bis zum Jahre 1914 blühte die Städtische Musikschule unter den Direktoren Robert Steuer, Wilhelm Bayerlein und Reinhard Manschedel schon sehr stark auf und nahm seit August des Jahres 1914, der Übernahme der Direktion durch den bekannten Großherzogl. Sächs. Musikdirektor Carl Rorich, einem geborenen Nürnberger, der vorher bereits lange Jahre an der Staatlichen Musikschule in Weimar gewirkt hatte, einen ungeahnten Aufschwung. Durch C. Rorichs zielbewußte und tatkräftige Leitung erfuhr der Lehrplan der Anstalt von Grund auf eine vollständige Umgestaltung. Im Jahre 1921 wurde dem Institut von Staatsaufsicht wegen das Prädikat »Konservatorium für Musik« verliehen. Jetzt, im Jahre des 50jährigen Bestehens, verfügt das Konservatorium über 38 Lehrkräfte und eine große Schülerzahl, die in manchen Jahren die Zahl von 600 Studierenden und darüber erreicht hat. Direktor C. Rorich, einer der besten Theoretiker, der sich auch als Komponist verschiedener Kammermusik- und Orchesterwerke einen Namen gemacht hat, gründete eine Orchesterschule, die er persönlich leitete, und zog im Laufe seines Wirkens hervorragende Musikpädagogen heran.
Im Rahmen der Jubiläumsveranstaltungen widmete der Oberbürgermeister der Stadt, Willy Liebel, dem Direktor Rorich, der zugleich auch aus Anlaß seines 65. Geburtstages in den wohlverdienten Ruhestand tritt, warme Worte des Dankes der Stadt Nürnberg und feierte ihn auch als Komponisten, der immer mit großem Können und ideellem Streben in zahlreichen Werken der Verbundenheit mit Heimat und Volkstum hervorgetreten ist.
Zum Zeichen des Dankes der Stadt Nürnberg überreichte er ihm einen prächtigen Lorbeerkranz.

»Junge Künstler in der neuen Zeit«

Unter dieser Fehlanzeige hatte sich neulich eine Rampensüchtige, von Beruf Nichttänzerin (denn was sie anrichtete, war allerhand, bloß kein Tanz) mit einer Horde Gleichgestimmter und Gleichnichtbegabter in der Berliner »Tribüne« aufgespielt. Die einfallslose Anmaßung stand im umgekehrten Verhältnis zum Können.
Man ist kein Generalmaßstäbler, und Technik allein tuts freilich nicht; aber wenn außer dem Können auch noch jeder Funken von halbwegs echtem Gefühl eingespart ist, muß ein Mensch mit Gewissen dazwischenfunken. Die Warnung für das vorige Heft war kaum gesetzt, da wagte sich dieser unlautre Wettbewerb schon wieder aus seinen Löchern. Schluß damit, abtreten, dilettiert zu Hause. Wenn die Leitung den Herostratkomplex hat — bitte: sie heißt Gerda Troost und tanzt (?) als Mahendra. Womit noch nichts gegen die Privatperson gesagt ist.
Sollen wir erst wieder korrupt werden? Da ist etwas faul im Konzertbetrieb. Ein Käufer hat in der Regel eine Sicherheit in bar zu hinterlegen zum Beweis dafür, daß er »gut« ist. Das war böse und bar höchstens jedes Wertes.
Die zuständigen Reichskammern müssen einschreiten; es geht nicht länger, daß unser Forum um jeden Preis käuflich ist. Bitte Kunstmarktkontrolle. Soviel sollten uns die ehrlichen jungen Künstler in der neuen Zeit wohl wert sein: nämlich die ohne Gänsefüße.

Dr. Hans Jenkner

Prof. Dr. Hans Krill 50 Jahre

Professor Dr. Hans Krill, der alleinige Inhaber von Max Hesses Verlag, wird am 12. April fünfzig Jahre alt. Die Entwicklung des Verlages zu seiner nicht nur in Deutschland auf musikwissenschaftlichem Gebiet führenden Stellung ist seiner zielbewußten und energischen Aufbau-

und Ausbauarbeit zu danken. Für die Fundamente einer fortschrittlichen deutschen Musikkultur hat er wesentliche Bausteine geliefert. Mit unversieglichem Optimismus und einem angeborenen tiefen Verständnis für alle musikalischen Fragen hat er gerade in den Krisenjahren in großzügiger Initiative sein Programm durchgehalten. Die Schriftleitung der »MUSIK« dankt ihrem Verleger nicht nur für die Fülle der in gemeinsamer Arbeit gegebenen Anregungen, sondern auch für die menschlich und beruflich verständnisvolle und beglückende Unterstützung bei der Verfolgung ihres Ziels im Dienste einer nationalen Musikkultur.

Ein Frühvollendeter!

Zum Tode von Generalmusikdirektor Werner Ladwig

Die Dresdner Philharmonie hat ihren Führer verloren, das deutsche Musikleben aber mehr, denn Generalmusikdirektor Werner Ladwig war einer der hoffnungsvollsten Dirigenten der jungen Generation. Bei jedem künstlerischen Menschen ist die Größe nicht der Ausgangspunkt seines Wirkens, sondern die Weite des Weges, die er gläubig, demütig und dienend bis zum Ewigen das heißt bis zur Vollendung, zurückgelegt hat. Werner Ladwig war als Musiker immer Führer und Kämpfer, der tatkräftig und wagemutig mit reinen Händen der Kunst diente, der sich niemals — auch nicht in den Jahren vor der nationalsozialistischen Revolution — der Mode oder dem politischen Schlagwort des Tages beugte, der in der deutschen Musik die Erfüllung seines Wesens erblickte und nicht selten das Glück des Vollbringens erlebte. Leben ist unbewußtes Erleben. Er hatte diese innere Bereitschaft, in der Gefühl, Wille und Intuition zusammenfließen, und fand so die frühe Vollendung, die seinem Schaffen Abschluß und Erfüllung verlieh.

Werner Ladwig ist nur 34 Jahre alt geworden, aber in diesen Jahren hat er eine Kurve von Erfolgen erreicht, die ihren Wert über den Tag hinaus behaupten. In Halle geboren, studierte er in seiner Vaterstadt und in Leipzig Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte. Er war Kompositionsschüler von Paul Graener und Dirigentenschüler des Leipziger Operndirektors Otto Lohse. Von 1921 bis 1924 wirkte er an den Theatern Duisburg-Bochum als Kapellmeister. Als er die Uraufführung von Julius Weismanns »Schwanenweiß« dirigierte, wurde sein Talent »entdeckt«. 1924 wurde er als Landesmusikdirektor nach Oldenburg berufen. Als Leiter der Oper und der Sinfoniekonzerte der ehemaligen Hofkapelle leistete er mit beschränkten Mitteln Außerordentliches. Unermüdlich in dem Aufspüren junger Komponisten, hat er schon in Oldenburg zahlreichen Musikern den Weg gebahnt. Emil Peeters, der inzwischen verstorbene Pfitzner-Schüler Otto Straub und andere empfingen in Oldenburg ihre Feuertaufe. Von Oldenburg ging Ladwig 1928 als Generalmusikdirektor und Operndirektor nach Königsberg, wo er sich gegenüber dem diktatorischen Linkskurs des Rundfunkkapellmeisters Hermann Scherchen, der damals noch jede offizielle Unterstützung fand, kraftvoll durchsetzte. 1931 kam er als Generalmusikdirektor an das Staatstheater in Schwerin; die Uraufführungen von Graeners »Friedemann Bach« und der Haydn-Oper »Die Welt auf dem Monde« waren seiner Initiative zu danken. 1932 nahm er den Ruf als Leiter der Dresdner Philharmonie an, wirkte aber gleichzeitig noch ein Jahr an der Städtischen Oper Berlin, die in den Monaten nach der Revolution fast die gesamte Dirigierlast seiner Stabführung anvertrauen mußte. Nach dem Ausscheiden aus der Städtischen Oper übernahm er in Dresden neben der Philharmonie die Führung des Lehrergesangvereins.

Was den Dirigenten Werner Ladwig adelte, das ehrliche Ringen um Beseelung und Ausdruck, zeichnete auch den Menschen aus, der ohne Rücksicht auf seine Person helfend einsprang, wo man ihn rief. In dem Existenzkampf der Dresdner Philharmonie in den letzten Monaten hat er mehr als einmal seinen Kopf in die Bresche gehalten und seine persönliche Stellung für sein Orchester aufs Spiel gesetzt. So decken sich in seiner Natur Mensch und Künstler auf harmonische Weise. Er war berufen, am Neuaufbau des deutschen Musiklebens an hervorragender Stelle mitzuarbeiten. Sein Tod zertritt jäh diese Hoffnung, doch er ruft auch den reichen Segen seiner Lebensarbeit in das Gedächtnis und damit ein Gefühl tiefer Dankbarkeit in den Herzen aller, die ihn kannten und aus dieser Kenntnis heraus verehrten. Friedrich W. Herzog

Ernst Stegemann †

Eine Trauerkunde geht durch die Musikwelt: Ernst Stegemann ist tot! Aus seinem schaffensfreudigen Leben ist er herausgerissen worden, der Schöpfer der Stegemann-Geige, — der Mann,

der noch tausend Pläne hatte, dessen erfinderischer Geist nie ruhte, der sich trotz vieler Mißschläge immer wieder zu neuem Wirken und damit zu neuem Kampf aufraffte. Ernst Stegemann war zu bescheiden, um viel von sich reden zu machen. Ihm kam es nicht auf Anerkennung an, — er war seiner Natur entsprechend der geniale Schöpfer. Er konstruierte, — erfand — gab der Welt damit etwas und sprach nur noch wenig darüber und suchte nie seinen Vorteil. Eins seiner Meisterwerke ist die Stegemann-Violine, von der der Kammervirtuose Professor Adalbert Gülzow schrieb: »Die Stegemann-Violine ist eine erstaunliche Leistung. In der Weichheit und Ansprache entspricht sie vollständig einer alt-italienischen Geige; damit kann sie konkurrieren. Sie muß aber besonders auf den tieferen Saiten heller timbriert werden. Das kann vielleicht schon durch Umstellen der Stimme geschehen. Die Klopftöne sind f und h, während bei meiner eigenen Violine es und des, also zwei bedeutend weiter auseinanderliegende Töne, festgestellt wurden. Es wäre empfehlenswert, wenn Ernst Stegemann ein hellklingendes Modell, ein Cremonenser Modell wählen würde. Sie erinnert an die ganz alten Geigen vor Stradivarius.« Von diesen Geigen hat der Meister zwei verschenkt, drei verkauft und vier Violinen, die an Klangfülle die anderen fast übertreffen, sind noch deshalb im Besitz der Familie des Verstorbenen, weil er sich von diesen Stücken zu Lebzeiten nicht trennen konnte. Eine Stegemann-Geige ist an der Hochschule für Musik seit 1919 ausgestellt. Die Gutachten darüber sagen Hervorragendes. Alles in allem zusammengefaßt, kann man sagen: Ein Meister ging, doch seine Werke leben.

Franz Schreker †

Zwei Tage vor seinem 56. Geburtstag erlag der Komponist Franz Schreker den Folgen eines um die Weihnachtstage des letzten Jahres erlittenen Schlaganfalls. Es gab einmal eine Zeit, wo er neben Strauß als erfolgreichster zeitgenössischer Opernkomponist figurierte, mehr noch, wo ihn die »Frankfurter Zeitung« durch ihren Paul Bekker als »Überwinder« Wagners und Antipoden Richard Strauß' hochloben konnte. So wurde Schreker eine musikalische Inflationsgröße, die eine Stabilisierung nicht vertrug. Seine einflußreiche und verhängnisvolle Stellung im deutschen Musikleben, die Ernennung zum Direktor der Berliner Hochschule für Musik, empfing er aus den Händen des inzwischen auch gestürzten preußischen Musikdiktators Leo Kestenberg. Als Lehrer betreute er u. a. Ernst Krenek, Kurt Weill und Paul Höffer, also offensichtliche Konjunkturmusiker, deren Wirken mit dem Wort »Kulturbolschewismus« nur unvollkommen umschrieben ist. Sieht man sich diese Gesellschaft um Schreker an, so fällt es nicht leicht, dem Menschen die lautere Gesinnung zu bestätigen, die seine Freunde ihm zu jeder Zeit nachgerühmt haben. Er war ein wesentlicher Bestandteil des Novembersystems und als solchen mußten wir ihn ablehnen. Kennzeichnend für seine Kompositionsweise ist ein Brief, den der am 23. März 1878 in Monaco geborene Komponist als Vierundzwanzigjähriger einem Freunde schrieb, weil er hier das Ziel, seines Schaffens umschrieb: »Sehnsucht — ein Kunstideal zu erjagen, Ruhm, Freuden des Lebens Weib, Liebe!« Eindeutiger wurde der nackte Materialismus seiner Natur nicht einmal von seinen schärfsten Gegnern gekennzeichnet. Nicht Eros, sondern Sexus war der Antrieb seiner Musik, die die Erlösungssehnsucht des Wagnerschen Musikdramas in neuromantischer Symbolik zurechtfrisierte. »Der ferne Klang«, »Der Schatzgräber« und »Irrelohe« hatten dank ihrer nervenkitzelnden Reizmittel Erfolg. Dann begann der Abstieg. Der »tragische Kunstirrtum« seiner Musik sprach sich herum, und die Freunde fielen nach und nach ab. Die Illusionen lösten sich in Ernüchterung auf. »Der singende Teufel« war ein glatter Mißerfolg, »Der Schmied von Gent« wurde ausgepfiffen, »Christophorus« kurz vor der Freiburger Uraufführung abgesetzt und Schreker selbst von seiner Berliner Stellung beurlaubt. Das neue Deutschland machte reinen Tisch und verzichtete auf die weitere Mitarbeit eines Musikers, der sich als Vertoner der Theorien eines Magnus Hirschfeld ausreichend für sein erzieherisches Amt ausgewiesen hatte. Ein dekadenter Ausläufer der Spätromantik, der ein großer Instrumentationstechniker war, der in mischfarbenen Klangkombinationen keine positive Entwicklungslinie fand und deshalb in tragischer Vereinsamung sein Dasein beschließen mußte!

* * *

Programm des 64. Deutschen Tonkünstlerfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins

(Vom 3.—7. Juni 1934 in Wiesbaden)

3. Juni: *Oper, Max von Schillings: »Der Pfeifertag«.*

4. Juni: vormittags: 1. Kammerkonzert
- *1. Günter de Witt: »Streichquartett«*
- *2. Robert Bückmann: 4 Lieder für Alt und Oboe*
- *3. Karl Hoyer: »Toccata und Fuge« für Klavier*
- *4. Heinz Schubert: »Kammersonate für Streichtrio«*
- *5. Anton Stingl: »Trio für Violine, Bratsche und Gitarre«*
- *6. Richard Trunk: »4 heitere Lieder«*

abends: 1. Orchesterkonzert
- *1. Erwin Dressel: »Abendmusik«*
- *2. Wilhelm Kempff: »Violinkonzert«*
- *3. Franz Moser: Suite für 17 Bläser*
- *4. Hermann Erdlen: »Zeit zu Zeit« für Chor und Orchester*

5. Juni: vormittags: Hauptversammlung
abends: Oper, Hans Pfitzner: »Der arme Heinrich«

6. Juni: vormittags: 2. Kammerkonzert
- *1. Hans Gebhard: »Fantasie für Orgel«*
- *2. Adolf Pfanner: »Geistliche Gesänge für Chor« (op. 27, Nr. 1—3)*
  Karl Marx: »Motette für Chor a capp.« (Nr. 2)
  Werner Penndorf: »Motette für Chor a capp.« (Nr. 1)
- *3. Max Martin Stein: »Toccata und Fuge für Orgel«*
- *4. Hans Lang: »Gesänge a capp.« (Nr. 2 und 5)*
- *5. Friedrich W. Welter: »Liebeslieder«*
- *6. Otto Jochum: »Der Schüchterne« für Chor a capp.*

abends: 2. Orchesterkonzert
- *1. Karl Höller: »Drei Hymnen für Orchester«*
- *2. Georg Emmerz: »Klavierkonzert«*
- *3. Gustav Schwickert: »Sonnengesang« für Bariton, Chor, Orchester*
- *4. Roderich v. Mojsisovicz: »Träume am Fenster« für Tenor u. Orchester*
- *5. Gottfried Müller: »Deutsches Heldenrequiem« für Chor und Orchester*

7. Juni: vormittags: Diskussion
abends: Richard-Strauß-Festkonzert
- *1. »Die Tageszeiten« für Männerchor und Orchester*
- *2. Burleske für Klavier und Orchester*
- *3. Sinfonia Domestica*

* OPERN-URAUFFÜHRUNGEN *

CECILIA, HEILIGE HANDLUNG (AGIONE SACRA) in drei Episoden von *Emilio Mucci*, Musik von *Mons. Licinio Refice.*

(Uraufführung Rom, Königliche Oper, 15. Februar 1934)

Für das große Publikum besteht die Sensation der letzten römischen Uraufführung in der Person des Komponisten. für den Musikkritiker besteht die in dem eigenartigen Versuch einer neuen Mischung der beiden Kunstgattungen Oper und Oratorium. Der Komponist Mons. *Licinio Refice* ist ein bekannter vatikanischer Prälat, der langjährige Domkapell-

meister der Basilika von Santa Maria Maggiore. Geboren 1885 in Patrica (Prov. Rom) war der junge Priester Schüler des römischen Konservatoriums von Santa Cecilia, wo ihn der Direktor *Stanislav Falchi* (1851—1922), Komponist einer um die Jahrhundertwende vielgenannten Oper »Der Teufelsritter«, unterrichtete. Seit 1910 lehrt *Refice* selber an der päpstlichen Musikakademie, seit 1912 ist er Domkapellmeister. Seine bisherigen Hauptwerke sind das Oratorium »Maria Maddalena« und ein »Stabat Mater«, die beide 1917 im römischen Augusteo ihre Uraufführung erlebten. Die Brücke zu weltlicher Musik stellten ein Streichquartett und Klavierstücke dar. Nun hat also der bewährte Kirchenkomponist den Entschluß gefaßt, ein Werk zu schreiben, dessen Platz nicht mehr im Gotteshaus und auch nicht im Konzertsaal, sondern im Theater ist. Er geht dabei von dem Eindruck aus, daß es heilige Handlungen und religiöse Legenden gibt, deren Inhalt wie mögliche künstlerische Auswirkung um einen profanen, aber üblichen Ausdruck zu gebrauchen, »nach dem Theater schreien«. Diese Überzeugung Refices ist nicht neu. Ich erinnere nur an die Heilige Elisabeth von Liszt, die auch für den Konzertsaal geschrieben in szenischer Aufmachung auf die Bühne kam. Auch mit anderen Oratorien sind ja ähnliche Versuche gemacht worden. Hier aber geht der Komponist weiter. Er bestimmt sein Werk von vornherein für die Bühne, er will also gar kein Oratorium, sondern eine Oper schreiben. Sein Textdichter *Mucci* hat sich allerdings schon eine erste Inkonsequenz zuschulden kommen lassen. Er vermeidet das Wort »Oper in drei Akten« und sagt »Heilige Handlung in drei Episoden«. Und da spielt das Publikum Rätselraten und fragt: Oratorium oder Oper?

Sehen wir kurz die Handlung. Es ist die der Heiligenlegende getreu nacherzählte Geschichte vom Märtyrertod der Heiligen Cäcilie. Erste Episode: Der vornehme Heide Valerianus schickt sich an, die schöne Jungfrau Cäcilie zu heiraten, obwohl das Gerücht geht, sie sei heimliche Christin. Aber seinen leidenschaftlichen Liebesworten setzt sie keusche Weigerung entgegen und flüchtet sich zu einer Säule, von der ein Engel herniedersteigt. Zweite Episode: Cäcilie führt den schon halb von ihr gewonnenen Valerianus zum heimlichen Gottesdienst der Christen in die Katakomben. Der Bischof Urbanus bewirkt die Erscheinung der Engel, alle Christen werfen sich auf die Knie, zuletzt auch Valerianus, der die Taufe erhält. Dritte Episode: Die Christenverfolgung hat eingesetzt, Valerianus ist getötet worden, Cäcilie erscheint vor dem Richterstuhl des heidnischen Präfekten und weigert sich, ihren Glauben abzuschwören. Sie wird zuerst in glühenden Dämpfen gefoltert, dann soll sie hingerichtet werden, aber sie wird unter einem Regen von Rosen in den Himmel entrückt.

Der Komponist mußte sich klar werden, daß er entweder ein Oratorium oder eine Oper schreiben mußte. Ich glaube, er hat sich grundsätzlich für das Zweite entschieden und dann erst gemerkt, daß ihm dazu Temperament und musikalische Ausdrucksformen nicht in genügendem Maße zu Gebote stehen. Und so hat er sich dann gewissermaßen in den Oratoriumstil zurückgeflüchtet. Einzelne dafür geeignete Partien geben sogar geradezu den gregorianisch-liturgischen Gesang wieder. In den von weltlichen Gefühlen beherrschten Szenen, wie der sinnlichen Liebeswerbung Valerians, kommt Refice nicht über eine sanfte Lyrik hinaus. Auch die Charakterisierung der szenischen Elemente, die den Gegensatz zum Christentum repräsentieren, entbehrt des dramatischen Pulsschlags. Der Martertod vollends ist durchaus nicht Kirche, nicht Theater. Demgegenüber entfaltet aber Refice auf seinem ureigenen Gebiet eine unleugbar große Begabung mit melodischer Erfindung, mit vollendeter Beherrschung der vokalen und instrumentalen Mittel und mit guter Kenntnis der künstlerischen Wirkung.

Der große äußere Erfolg, der auch dem in Rom daher beliebten Prälaten galt, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß es sich kaum um eine lebensfähige *Oper* handelt. Man wäre fast versucht, zu wünschen, die Cäcilie ohne Kostüme als Oratorium im Konzertsaal zu hören. Man wäre von den Schönheiten der Musik weniger abgelenkt. *Maximilian Claar*

* RUNDFUNK-KRITIK *

BERLIN (15. Februar bis 15. März): Der *Deutschlandsender* gab mit der Übertragung des Konzertes anläßlich der Gründung des Berufsstandes deutscher Komponisten

eine repräsentative Auswahl moderner deutscher Orchestermusik, deren inhaltliche Spannweite durch die Grenzerscheinungen, hier die romantische Persönlichkeitskunst Pfitzners und Graeners, dort die suchende Handwerksbesessenheit Paul Hindemiths bezeichnet wird, in deren Schwerpunkt noch immer das weltgültige Werk des Meisters Richard Strauß' steht. Die eigenen Konzerte des Senders brachten an neuer Musik *Paul Graeners* frische Konzertouvertüre »Iuventus academica« und *Max Fiedlers* leicht ansprechende Serenade für kleines Orchester; *Edwin Lindner*, der Leiter dieser Konzerte, trat auch mit der Wiedergabe älterer Werke mehr als früher hervor; sein starkes Musikertum weiß vor allem Musik von ausgesprochen romantischem Gehalt, wie Mozarts g-moll- und Schumanns B-dur-Sinfonie, in ihrem Lebensnerv zu erfassen und zu gestalten. Aus Frankfurt übernahm man eine fesselnde Vortragsfolge *Hans Rosbauds* mit Werken saarländischer Komponisten, unter denen ein sinfonischer Gesang »Liebe« für Sopran, Bariton und Kammerorchester von *Eduard Bornschein* hervorzuheben ist, der die lyrischen Stimmungen Tagores, starke Versuchungen für die Musiker nach der Seite des Sentimentalen, mit meisterlicher Kleinarbeit in rein musikalische Form von eigenwilliger Prägung umsetzt. Endlich sandte Rom ein großes Abendprogramm mit *Pizzettis* Pisanella-Suite, *Alfanos* »Legenda di Sakuntala« und *Respighis* »Pini die Roma«; unter den Werken, die sämtlich die große repräsentative Geste der neuen italienischen Musik in persönlich abgewandelter Gestaltung erkennen lassen, dürfte uns *Ildebrando Pizzettis* innere Solidität und relative Verhaltenheit am nächsten stehen.

Auf dem Gebiete der Kammermusik wurde einiges Neue herausgestellt. *Gerhard Frommels* Klaviersonate in fis-moll, einwandfrei an Arbeit und Gehalt, läßt andererseits starke positive Eigenschaften vermissen. *Kurt Buddes* einfache Stücke für Cello und Klavier erheben sich nicht wesentlich über den Durchschnitt der für dieses Instrument üblichen Vortragsliteratur; ein Streichtrio von *Gustav Adolf Schlemm* fesselte besonders durch ein zart getöntes Menuett und ein frisches, mit primitiven Rhythmen spielendes Finale.

Als überragende solistische Leistungen sind zu buchen *Enrico Mainardis* in ununterbrochenem Atem durchmusizierte Gestaltung von Regers Cellosonate op. 116 und *Lula Myß-Gmeiners* Programm isländischer Gesänge, in dem der Reiz des fremdartigen Stoffes und das bestrickende Wesen der großen Künstlerin sich zu glücklichster Wirkung vereinigten.

Die Leitung der *Funkstunde* unterzieht sich der nicht immer dankbaren Aufgabe, auch die abseitigen und eigenwilligen Bestrebungen des modernen deutschen Kunstwillens zu erfassen und durch charakteristische Beispiele zu belegen. Unter diesen fiel das Konzert für Orgel und Orchester von *Paul Coenen* auf, dessen schon länger angekündigte Uraufführung durch *Karl Lindner* und *Hans von Benda* endgültig zustandekam. Mochte die barocke Verschlungenheit des Klangbildes, als nicht eigentlich funkgemäß, sich dem Hörer am Lautsprecher nicht völlig entwirren, so überzeugte doch die hinter jenem spürbare Produktionskraft als solche, sowie die, ungeachtet der Beziehungen zu Reger und der vorbachischen Kultur, scharf ausgeprägte persönliche und zeitliche Echtheit. *Heinrich Kaminsky* hat seinen Stil, dessen produktivstes Element eine sehr selbständig ausgewertete Beziehung zu Bruckner ist, längst gefunden; seine »Dorische Musik für Orchester«, die man in einem Konzert der Akademie der Künste hörte, enthielt, abgesehen von gewissen Allegrostrecken, in denen die starke Technik überwiegt und einen Schein von Manier annimmt, Momente von eigenster, aus empfindsamsten Klangsinn gewonnener Schönheit und den durchgehenden Zug einer reinen Gesinnung.

Der zeitgenössischen Produktion war ferner ein Orchesterkonzert *Walter Stövers* gewidmet. *Max Trapps* Divertimento op. 27 enthält gegensätzliche Stilelemente. Die Allegroform ist durch Ostinatobewegung und lineare Mehrstimmigkeit bestimmt, während in langsamer Bewegung die Harmonie ihr formbildendes Recht wahrt; wenn es auch nicht zu einer eigentlichen Verschmelzung der Stilprinzipien kommt, noch kommen kann, so ist doch ihr Zusammenwirken in einem Werk von befriedigendem Effekt. *Hanns Fleischers* eindeutig linear orientiertes Konzert für Flöte, Klarinette und Streicher läßt solchen erfreulichen Effekt vermissen, der gerade von einer gefühlsmäßig unbeschwerten, konzertierenden Spielmusik zu fordern wäre, und ist als Studie zu werten, der Endgültigkeit und Notwendigkeit abgehen. *Gottfried Müllers* Variationen über das Volkslied »Morgenrot« beweisen ein kraftvolles Musikertemperament, das sich durch einen beträchtlichen Aufwand an chromatischer Polyphonie mit wuchtiger Eindring-

lichkeit, ja mit Größe mitzuteilen weiß; dagegen war in *Carl Ehrenbergs* Sinfonischer Suite op. 22, einer für den Funk viel zu breitflächig angelegten, nur auf Klangreiz gestellten Musik, kein Zusammenhang mit dem Wesen unserer Zeit zu entdecken, der ihre Aufführung gerechtfertigt hätte.

Erwin Dressels Quartett op. 34 für Klarinette, Violine, Cello und Klavier bot anregende, allverständliche Unterhaltung; zwei Violinsonaten, eine von *Paul Noack-Ihlenfeld* und eine andere von *Elisabeth Kuyper*, zeichneten sich mehr durch geigerische und satztechnische Glätte, als durch beachtliche Originalität aus; zwei Uraufführungen von *Paul Juon*, eine Triosuite op. 89 und vier Klavierstücke op. 90, geschmackvoll gesetzte Arbeiten eines sicheren Könnens, fügten sich inhaltlich leicht in das Gesamtwerk des Tonsetzers. Die Belebung der Hausmusikstunden durch neue Musik, die *Fritz Thöne* unternahm, verdient lebhafte Anerkennung, freilich blieb sie noch bloßer Versuch, da von den angeführten jungen Komponisten kaum einer außer Kurt Thomas Form und Persönlichkeit genug bewies, um einem musizierenden Laienkreise dauernde und ernstliche Anregung zu bieten.

Mit Liedern waren *Paul Graener*, *Robert Heger*, *Hans Hermann*, *Justus Hermann Wetzel* vertreten. *Eduard Behm* stützte seine Lieder nach Texten von W. C. Gomoll auf eine stimmungsteigernde Triobegleitung, die besonders dem ersten, »Dämmerung«, zugute kam; *Robert Bückmanns* Lieder für Alt und Oboe waren von ausdrucksvoller Melodik, ohne von der inneren Notwendigkeit ihrer harmonisch unausgefüllten Zweistimmigkeit ganz zu überzeugen. An *Otto Taubmann* wurde an seinem 75. Geburtstage durch zwei sympathisch schlichte Gesänge erinnert. Noch ein großer Eindruck: eine Gedenkstunde für *Conrad Ansorge*, ausgefüllt mit Liedern und einer Sonate für Cello und Klavier, die *Julius Berger* und *Margarete Ansorge* mit völliger Einfühlung in ihre besondere Wesensart nachschufen. Noch aus diesen Kompositionen, gewiß nur Nebenwerken des großen Pianisten, spricht mit seltsam starker Bezauberung seine edle Persönlichkeit und der Geist der Epoche, der er, wie seine ganze Generation, durch den Führer und Lehrer Franz Liszt verbunden war: des geheimnistiefen, stets undurchschaubaren neunzehnten Jahrhunderts, das Höhen und Weiten des Gefühls kannte, die den Gegenwärtigen unerreichbar scheinen, das uns nur um so größer und verführender erscheinen will, je ferner es in den dunklen und feierlichen Bereich der Vergangenheit und des Todes entrückt wird. *Werner Oehlmann*

BRESLAU: Die Programmverkettung zwischen den verschiedenen deutschen Sendern ist für die Hörer nur dann ein Gewinn, wenn die durch landschaftliche und stammphysiologische Gebundenheit vorgezeichneten Aufgaben erfüllt werden können. Die wieder aufgelockerte Sendegemeinschaft macht es den schlesischen Sendern möglich, heimatbedingten Kulturgebieten die notwendige Pflege angedeihen zu lassen. In musikalischen Bezirken geschieht dies mit Hilfe der Schlesischen Philharmonie, der ausgezeichneten Funkkapelle, und erfreulicherweise auch mit den Orchestern, die um ihre Existenz schwer ringend, mit zähem Festhalten an ihrem Geist und mit bewunderungswürdigem Streben zum Künstlerischen hin verdienen, gehört zu werden. Es sind dies die Grubenkapellen aus dem Waldenburger Bergland und aus Oberschlesien. Im Interesse heimatlicher Musikpflege wird auch der von *Ernst Prade* geleitete Funkchor weit stärker als früher eingesetzt. Schlesische Wesensart klingt am überzeugendsten aus der Musik *Karl Szukas* heraus. Bei diesem Komponisten mischen sich Gemütsanlage und Humor in glücklichster Weise. In seinen Hörspielmusiken zeigt sich mit Deutlichkeit, daß Eingehen auf natürliches Volksempfinden etwas ganz anderes ist, als Trivialisierung und Konzessionsmacherei. Bedeutsames, mehr dem Allgemeingültigen zugewandt, bieten die schlesischen Tonsetzer *Hermann Buchal*, *Ernst August Völkel*, *Gerhard Strecke*. Der Funkchor erwies seine hohe Kultur aufs neue in einem Madrigalkonzert. Von den übernommenen Sendungen fesselte am meisten die Wiedergabe der 9. Sinfonie von Bruckner (in der Urfassung) aus Frankfurt. Sehr willkommen war ein Kammermusikabend des Schachtebeck-Quartetts, durch das Programm die Kreise anregend, in denen heut noch künstlerische Hausmusik gemacht wird.
Rudolf Bilke

LEIPZIG: *Mitteldeutscher Rundfunk*. In den Programmen des Mitteldeutschen Rundfunks gab es einige beachtenswerte Neuheiten an zeitgenössischer Kammer- und Hausmusik. Ein Präludium mit Fuge in d-moll für Klavier von *Hermann Barge* zeigt sicheren Formenbau und Selbständigkeit der Gedanken, noch stärkeren Eindruck hinterließ die Sonate für

Violine und Klavier Nr. 2 in a-moll op. 34 von dem Dresdner Komponisten *Kurt Beythien*, ein erfindungsstarkes, in Klavier- und Violinsatz sehr klar gefügtes Werk, das namentlich im langsamen Satz von tiefgehender Wirkung ist. *Kurt Herrmann* (Klavier) und *Georg Hanstedt* setzten sich mit gutem Gelingen für die beiden Werke ein. Eine wertvolle Bereicherung der vokalen Literatur stellen ferner die vorwiegend volkstümlich gehaltenen *Lieder mit Instrumentalbegleitung* von *Hermann Simon* dar, der in reizvoller Verbindung der Singstimme mit Oboe, Flöte, Klarinette und Violoncello sehr ansprechende Liedergebilde geschaffen hat, die *Günther Baum* mit Dresdner Instrumentalkünstlern zum Vortrag brachte. Weitere erfreuliche Beweise dafür, daß auch in unserer Zeit wieder echte Lieder geschrieben werden, brachte eine Stunde mit *Liedern Dresdner Komponisten (Mraczek, Bertling, Rothe)*, die der Sopranistin *Aline Kretschmann-Arnold* und dem Tenoristen *Robert Broell* Gelegenheit gab, ihre feingepflegte Liedkunst zu zeigen.

In steigendem Maße wendet der Rundfunk sein Interesse auch den Orgelübertragungen zu; die Erfahrung, daß unsere großen klanggesättigten Kirchenorgeln nicht durchweg für funkische Übertragungen geeignet sind, hat jetzt verschiedentlich zum Bau besonderer Funkorgeln geführt. In dieser Beziehung war die in einer Stunde der Nation erfolgte Vorführung der neuerbauten *Königsberger Funkorgel* sehr lehrreich. Dr. *Martin Fischer* erbrachte mit Bachs c-moll-Präludium und Händels F-dur-Konzert den Beweis, daß das neue Orgelwerk vor allem auch in der Wirkung des Pedals den funkischen Anforderungen trefflich entspricht; weniger gut klang Hindemiths Konzert für Orgel und Kammerorchester, das dem Orgelstil nur wenig entspricht. Eine andere sehr eindrucksvolle Orgelstunde gab um die Mitternachtszeit *Günther Ramin* auf dem vor Jahresfrist von der Firma Kemper-Lübeck in der Leipziger Thomaskirche aufgestellten einmanualigen Positiv. Die wenigen, aber sehr charakteristischen Stimmen dieses kleinen Orgelwerks machen das Instrument sehr geeignet für funkische Wiedergabe, und die Werke altdeutscher Meister (Pachelbel, Walther, Böhm, Buxtehude) wurden von Ramin in einer stiltreuen Ausführung übermittelt, die das Klangideal der vorbachschen Zeit lebendig werden ließ. Als Stunde der Nation sandte Hamburg in einer Reichssendung die Oper »*Godiva*« von *Ludwig Roselius* in einer für den Funk eingerichteten und zusammengedrängten Bearbeitung. Man gewann aus der gut vorbereiteten und in der Übertragung klar verständlichen Wiedergabe den Eindruck, daß es sich um einen sehr begabten und dramatisch veranlagten Komponisten handelt, dessen Schaffen sich unsere Opernbühnen nicht verschließen sollten. *Wilhelm Jung*

MÜNCHEN: Eine bedeutsame Schöpfung, die vielleicht eine große Zukunft hat, ist die Einrichtung »*Schöpferische Jugend*«, bei der zeitgenössische Komponisten zu Wort kommen sollen, deren Schaffen die Anbahnung einer neuen Kunstform erkennen läßt. Bisher ist hier schon manches Gute geleistet. *Max Jobsts* dankbare Passionskantate, die vortreffliche Chorbehandlung in den Madrigalen von *Heinz Pauels*, *Josef Sells* technisch vorzügliche Sonate für fünf Bläser, waren neben den Liedern von *Hans Gleicher* und dem Hymnus von *Heinz Freytag* ein günstiger Auftakt. — Neues gab es auch in der »*Musikalischen Lyrik der Gegenwart*«. *Perlebergs* Lieder zeigen eine starke persönliche Note, sehr kultiviert, wenn auch weniger originell die Gesänge *Graebers*, von starkem Impuls getragen die Lieder *Hans Sachßes*. In Liederstunden brachten Anregendes die Werke von *Michael Hirblinger*, *Wechty*, *Siegfried Kuhn* und *Ebner*. Von neuer Kammermusik wäre zu nennen ein Flötentrio von *Max Gebhard* und *Becherts* flüssiges gefälliges Werk. Von der Uraufführung des Streichtrios von *Heinz Schubert*, das ganz in Bachscher Manier gehalten ist, hätte man mehr erwarten können. Sehr gefällig gab sich das Streichquartett *Ludwig Webers*, eindrucksvoll die schlichten Lieder *Hans Langs* und die Traumballade *Hellmuth Schmids*. *Oscar von Pander*

PARIS: Das künstlerische Niveau des Pariser Rundfunks ist leider nicht so bedeutend, wie es der Stellung Paris' als Musikzentrum angemessen wäre und daß es in den Kreis ernster kritischer Untersuchung einbezogen werden könnte. Die vielen Übertragungen aus Pariser Konzertsälen, insbesondere der wöchentlich stattfindenden Sinfoniekonzerte, bilden das Kernstück der Rundfunkprogramme. Die meisten anderen Veranstaltungen sind von den Künstlern selbst bezahlt oder mindestens unter ihrer kostenlosen Mitwirkung in Szene gesetzt. So hat sich z.B. eine große französische Tageszeitung sonn-

täglich gegen entsprechendes Entgelt den Eiffelturm in ihre Dienste gestellt, um in eigener Reklame Tagesneuigkeiten und »Sinfoniekonzerte« in den Äther zu senden, Sinfoniekonzerte mit den unzulänglichsten Mitteln. Denn daß man mit 12—18 Musikern Wagner, Richard Strauß, Liszt usw. nur andeutungsweise zu interpretieren vermag, liegt auf der Hand.

Vorzüglich sind hin und wieder stattfindende Orgelkonzerte sowie die Darbietungen der »Emission d'ensemble« unter der Leitung von D. E. Inghelbrecht. Weniger Zuneigung erfahren die Übertragungen des Quartettes der republikanischen Garde, das die Geschmacklosigkeit besitzt, Streichquartette von Beethoven, Mozart und Haydn per — Saxophon der staunenden Mitwelt zu übermitteln.

Wie wir hören, ist in den nächsten Tagen eine gründliche Reorganisation des gesamten Pariser Radio-Konzertbetriebes zu erwarten.

Otto Ludwig Fugmann

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

KONZERT

BASEL: Die sonst vorbildlichen Meisterkonzerte im Münster, die unsere Stadt der opferwilligen Gesinnung eines anonymen Musikfreundes verdankt, wurden in ihrem vierten Abend zu einer großen Enttäuschung, denn der Solist *Julius Patzak*, der infolge einer schweren Indisposition nur einen Bruchteil seiner sonst so glänzenden Mittel zur Verfügung hatte, kürzte sein Programm in unverantwortlicher Weise. Am letzten Abend spielte dann der ausgezeichnete spanische Geiger *Juan Manèn*, von *Adolf Hamm* hervorragend schön begleitet, Werke der Klassiker, klanglich fesselnd, in der Auffassung stark romanisch orientiert. Vokalkunst in höchster Vollendung vermittelte die durch die Gesellschaft für Kammermusik verpflichtete *Holle Madrigalvereinigung*, und fast amüsanten Charakters war der VII. Kammermusikabend, der als Novitäten ein nicht sehr bedeutendes, durch sein natürliches Klingen aber immerhin sympathisches »Quintett in B-dur« für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott von *Walter Gieseking* und »Vier Intermezzi« für Holzbläser aus der gewandten Feder *Josef Laubers*, sowie das klangschöne Sextett in B-dur, op. 6, von *Ludwig Thuille* vermittelte.

Im VI. Sinfoniekonzert, dem wiederum *Felix Weingartner* in unverminderter Elastizität vorstand, hörte man eine Sinfonie von *Dittersdorf*, Regers »Symphonische Rhapsodie« mit *Florizel von Reuter* und Werke leichteren Genres in lebensvoller Ausdeutung.

Gebhard Reiner

BERLIN: In seiner Sinfonie »*Mathis der Maler*«, die nach drei Bildern des Isenheimer Altars konzipiert ist, erteilt *Paul Hindemith* seinem Schattenbild, das durch den Musikbetrieb der letzten Jahre geisterte, einen deutlichen Laufpaß. Darüber hinaus bekennt er sich in dieser Sinfonie, die an seine Frühwerke anknüpft, zu dem Geist deutscher Musik, die das neue Deutschland bejaht. Daß Hindemiths jüngstes Werk »auf dem Boden unserer großen Überlieferung und mit verantwortungsvollstem Ernste« geschrieben wurde, um die eigenen Worte des Komponisten zu gebrauchen, bestätigte der elementare Eindruck der Uraufführung, die von *Wilhelm Furtwängler* mit dem Berliner Philharmonischen Orchester in idealer klanglicher Erfüllung zelebriert wurde. Die Sinfonie besteht aus Stücken der noch in Arbeit befindlichen Oper »Mathis der Maler«, die für den Konzertsaal umgedacht und für Orchester umgeschrieben wurden, wobei sich die drei Sätze auf die entsprechenden Tafeln des berühmten Altargemäldes beziehen. Die ekstatische Farbengebung, der satte Gefühlsausdruck der Themen und die gotische Starre gregorianischer Elemente verbinden sich zu einem Stil, der programmatisch vorwärts weist. Mit Programmmusik hat die Sinfonie kaum etwas zu schaffen, auch wenn eine innerliche Verbindung zu den Bildern von Mathias Grünewald hinführt. Die Musik sucht hier demselben Gefühlszustand nahezukommen, den die Bilder im Beschauer auslösen. Im ersten Satz, »Engelkonzert«, dient das alte Lied »Es sungen drei Engel ein' süßen Gesang« der ruhig und innig geschwungenen Einleitung als Grundlage. Die »Grablegung« ergreift durch die Kontrast-

wirkung der gegensätzlichen Themen, die zwei Welten umspannen. In der »Versuchung des heiligen Antonius«, die den Architektoniker Hindemith in meisterhafter Formbeherrschung zeigt, steigert sich das Finale zu einem Halleluja von triumphalem Glanz. Der Komponist hat den motorischen Spieltrieb überwunden und sich zu einer Ausdrucksweise entwickelt, die ohne Umschweife zum Herzen spricht und auch den Voreingenommenen durch die seelische Größe seiner Tonsprache für sich gewinnt. (Hindemiths Wandlung scheint echt zu sein. Es liegt an ihm, durch sein Verhalten jeden Zweifel in die Sauberkeit seiner Persönlichkeit zu beseitigen. Wenn er, wie erst in diesen Tagen geschehen, im Auslande mit emigrierten Nichtariern zusammen konzertiert, so hebt er damit das gerade zurückeroberte Vertrauen wieder auf, zum mindesten setzt er es einer Belastung aus, die es nicht mehr zu tragen vermag.) — — Die Interpretation, die Wilhelm Furtwängler der Cis-moll-Sinfonie *Hans Pfitzners* zuteil werden ließ, weicht erheblich von der authentischen Pfitzners ab, der sie herb und kantig deutete, während sie unter Furtwängler glatter und unverbindlicher, aber blühender im Klanglichen herauskam. — — *Edwin Fischer* spielte das Klavierkonzert Robert Schumanns mit echter poetischer Empfindung. Nur führt ihn seine Geistigkeit immer stärker in Einzelheiten hinein, die dann nicht mehr zu einem Ganzen verbunden, sondern lyrisch zerfasert werden. In der Staatsoper interessierte in dem Konzert *Erich Kleibers* Händels konzertante »*Berenice*«-Ouvertüre durch die edle Sanglichkeit des Mittelsatzes. *Anni Konetzni* sang mit mächtigem dramatischen Sopran drei Orchesterlieder nach Goethe-Texten von *Paul Graener*, darunter die hymnisch ansteigende »Gegenwart«. Für Graeners sinfonische Variationen über das russische Wolgalied und seine klangsatten Abwandlungen hatte Kleiber die effektvoll zugreifende Hand. Der als Liebhaberdirigent bekannte Wirtschaftsführer *Werner E. von Siemens* dirigierte ein Konzert mit Werken von *Max von Schillings*. Die ruhige Sachlichkeit und Überlegenheit seines gediegenen Musikertums überzeugte nicht nur in der Wiedergabe der Orchesterstücke, sondern mehr noch in der Begleitung der Geigerin *Alma Moodie*, die das Violin-Konzert mit romantischem Schwung meisterte, und *Ludwig Wüllners*, der im »Hexenlied« die Geister der Vergangenheit beschwor. *Gustav Havemann* stellte mit dem Landesorchester-Gau Berlin Hugo Wolfs sinfonische Dichtung »*Penthesilea*« erneut zur Diskussion. Das 1883 geschriebene Werk offenbart in der kriegerischen Musik eine dramatische Wucht und Schlagkraft ohnegleichen, zu denen die lyrischen Partien in ihrem Reichtum harmonischer Weiterungen in tristanischem Sinne ein zwar fesselndes, aber nicht immer gehaltvolles Gegengewicht bilden. — Die Konzerte der Preußischen Akademie der Künste wollen nicht nur die Tradition hüten, sondern auch Schrittmacherin des Fortschritts sein. Was aber *Heinrich Kaminski* in seiner »Dorischen Musik« bietet, ist hohlstes Pathos, das weder durch eine kontrapunktische Vielfalt und Überspannung der Form, noch durch ein Minimum von Einfällen oder Sinnlichkeit des Klanges irgendwie ausgefüllt wird. Gegenüber solcher Leere hatte *Hermann Simons* »Cruzifixus« für Solostimmen, Chor und Orchester als ernsthafte Bemühung ein über Verdienst starkes Echo.

Der Pianist *Wilhelm Kempff* hat sein Spiel inzwischen durch einen starken Zuschuß männlicher Energie verstärkt, ohne die Inbrunst seiner Empfindungswärme zu vermindern. Selbst dort, wo sein Draufgängertum zur Vergröberung neigt, so in Schumanns großer C-dur-Fantasie, zwingt er zum Mitgehen. *Elly Ney* spielte Beethovens Waldstein-Sonate und die Wanderer-Fantasie von Schubert. So bezaubernd ihr diesmal Piano-Stimmungen gelangen, so übertrieben legte sie ihre Steigerungen an, so daß eine über die physische Kraft gehende Trommelei das Ergebnis war. *Arrigo Pelliccia* ist ein Geiger, der keine technischen Schwierigkeiten kennt. Virtuose Grifftechnik, elastische Bogenführung, Schönheit des Kantilenentons und Ernst und Tiefe der Empfindung vereinigen sich in seinem Spiel zu einer gültigen Leistung, die diesen jungen italienischen Geiger in die erste Reihe der aufsteigenden Größen stellt.

Friedrich W. Herzog

BOCHUM: Ungewöhnlich starken Eindruck machte die örtliche Erstaufführung des neuen Oratoriums »*Der große Kalender*« von *Reutter*, welche Prof. *Reichwein* unter Mitwirkung des Städtischen Musikvereins und meines Kinderchores als Qualitätsleistung von Rang herausbrachte. Die mitreißend gestalteten Partien des Karnevals, der Auferstehungsmusik, Walpurgisnacht, wilden Jagd und des linear monumental verstrebten Beschlusses, wie auch das gefühlstief inspirierte Tonspiel des Passions- und Adventsteils

zeugten von der vielseitigen tonschöpferischen Veranlagung des Komponisten. In *Mia Neusitzer-Thönnissen* und Prof. *Paul Lohmann* waren die hervorragenden Solisten verpflichtet, welche das Werk mit aus der Taufe heben halfen. *Hans Treichler* hatte einen Abend für alte Kammerorchestermusik angesetzt, der u. a. Telemanns Suite aus der Oper »Damon« (herausgegeben und wechselfarbig konzertant bearbeitet von Hanns Kirchhelle) wirksam ans Licht zog. *Curt Hofmann* spielte Tartinis d-moll-Violinkonzert mit flüssiger Technik und *Loni Geistfeld* sang vergessene Arien von Bach und Händel mit einem für diese feine alte Gesellschaftsmusik geschulten beweglichen Sopran. Im Rahmen des Pauluskirchenchorkonzertes hob *Johannes Berg* ein Andante religioso für Oboe und Orgel von *Berthold Schmiedeknecht* aus der Taufe. Die an klassischer Musik gereifte, anziehend melodische Arbeit darf das Recht in Anspruch nehmen, an geweihter Stätte trostsuchende Herzen zufrieden zu stimmen. Die jüngsten Sinfoniekonzerte Reichweins würdigten Bruckner, Brahms, Beethoven, Mozart und Haydn durch überlegene Deutung ihrer Werke. Mitwirkende Solisten waren *Amalie Merz-Tunner, Wilhelm Backhaus, Paul Schmitz* (Flöte), *Curt Hofmann* und *Johanna Maria Uhl*, die unter *Paul Drach* (Duisburg) als Gastdirigent sang. Alte Kammermusik auf alten Instrumenten pflegte eine junge Vereinigung (Schneeberg, Waimann, Grumbt und Hanns Menzel), indem sie mit Erfolg unter Nutzung der »Denkmäler deutscher Tonkunst« aus der Bochumer Stadtbibliothek und des Archivs der Staatsbibliothek Dresden intime Werke von Buxtehude, J. Fischer, Telemann und Quantz wieder werbend lebendig machte. *Glettenbergs* Institut sicherte sich ein Sonderverdienst durch *Fritz Rohdes* mustergültige Auslese und Zusammenstellung deutscher Volkslieder in alten und neuen Sätzen. Prof. *Trunk* war seinen Liedern, die *Mia Steinhoff* und *Karl Wolff* sangen, ein geschmacksicherer Interpret. *Erich Näscher* verlegte eine Aufführung des »Orpheus« von Gluck (Musikverein Langendreer) in den Konzertsaal. Die Titelpartie sang *Margarete Lückel-Patt.*

Max Voigt

CHEMNITZ (Ur- und Erstaufführung): *Werner Hübschmanns* Hingezogenheit zur fahlen Tonart e-moll offenbart sich nicht allein in der früher hier aufgeführten Sinfonie, sondern ebenfalls in dem in einem städtischen Kammermusikabend erklungenen neuen (zweiten) Streichquartett. Dem Eindruck der Tonart entspricht die elegische, mehr dem Leben entsagende als das Dasein bejahende Tonsprache, die eigenwillig ihre Linien zieht, ohne die Grenzen der Schönheit zu überschreiten, die ebenso selbstführend die Form des Ganzen und der drei knappen Sätze im einzelnen bestimmt. Ein eigenes Volksliedthema läßt den ersten Satz durch Veränderungen eine rondoartige Fantasie werden; das Scherzo hat einen trioartigen Satz zum Gefolge, der als prächtigen Einfall anzusprechen ist; ein ruhiger Schlußsatz rundet das Ganze mit der erwähnten Anfangsstimmung ab. Die Städtische Kammermusikvereinigung (*Hanns Otto, Walter Backhaus, Max Falkenberg* und *Otto Rosenthal*) lüftete mit starkem Können die Seelengeheimnisse dieses neuen Werkes des jungen begabten Komponisten. Die erneute Begegnung mit *Karl Hoyers* Bläserserenade war ob ihres natürlich-frohen Musizierens sehr willkommen. — Das fünfundzwanzigjährige Dirigentenjubiläum *Kurt Bocks* als Leiter des »Orpheus«, zu dessen stattlichem Männerchor Bock vor vielen Jahren Frauenstimmen gesellte, war Anlaß, Händels selten zu hörendes Oratorium »Semele« mit künstlerischem Gelingen erstmalig in Chemnitz aufzuführen.

Walter Rau

EISENACH: *Heinrich Schlusnus*, der gefeierte 1. Bariton der Staatsoper Berlin, sang anläßlich eines vom Kampfbund für deutsche Kultur in Eisenach veranstalteten Lieder- und Arienabends auch eine Reihe von Liedern *Siegfried Kuhns*, des so früh gefallenen Tondichters. In dieser höchst vollendeten Wiedergabe erschütterte um so tiefer der Schmerz, daß mit Siegfried Kuhn ein Schöpfer uns genommen wurde, von dem man noch das Höchste erwarten durfte. Ihm standen, wie sich mehr als einmal zeigte, von der tiefen und herben Schwermut (»Durch die Nacht«) über den Schmerz (»Liebesweh«), die schelmische Trauer (»Ein kleines Lied«) bis zum kecken »Trinklied« alle Skalen zur Verfügung. Kühn in der Harmonik bleibt er doch stets schlicht und einfach und vor allem immer wahr. Mehrere der Lieder mußten wiederholt werden, sie wurden zum Höhepunkt des unvergleichlichen Konzertes, das einen Markstein in der Geschichte des Musiklebens der Wartburg-Stadt bilden wird.

FREIBURG i. B. Es gibt zweierlei Kapellmeister: die einen haben den Kopf in der Partitur, die andern die Partitur im Kopf. Zu den letzteren zählt der musikalische Leiter der Sinfoniekonzerte unseres Städtischen Orchesters *Franz Konwitschny*. In den bisher stattgefundenen fünf Abonnementskonzerten hat er die zur Aufführung gelangten Werke fast ausschließlich auswendig dirigiert. Wenn er manchmal zur Begleitung der Solisten die Partitur doch benutzte, so war sie ihm nicht mehr als der Soufleur dem Schauspieler, ein Hilfsmittel des Memorierens. Daß unter solchen Umständen die letzten Möglichkeiten und Feinheiten der Werke erschöpft werden, liegt auf der Hand. Die Vortragsfolge des ersten Sinfoniekonzertes brachte die Ouvertüre zur Oper »Euryanthe« von C. M. v. Weber und die Sinfonie Nr. 7 in C-dur von Franz Schubert. Die Solistin des Abends *Lubka Kolessa* spielte mit feinem Geschmack und Stilgefühl das Erste Konzert für Pianoforte und Orchester in Es-dur von Franz Liszt. Eine Ehrung für *Max von Schillings* behielt sich das Städtische Orchester für sein zweites Konzert vor. Zur Wiedergabe gelangten das Vorspiel von »Spielmanns Lust und Leid« aus der Oper »Der Pfeifertag« und das »Hexenlied«. Als Sprecher war für dieses Melodram Prof. Dr. *Ludwig Wüllner* verpflichtet worden, der mit seiner virtuosen Sprechtechnik dem Werk zu tiefer Wirkung verhalf. Den Abschluß bildete Anton Bruckners Sinfonie Nr. 5 in B-dur. In einer Konzertveranstaltung für die Deutsche Bühne kamen Werke von Beethoven, Weber und Wagner zu Gehör. Unsere einheimische Sopranistin *Maria Caroni* errang sich dabei neue Anerkennung und Bewunderung, während der Tenor *Paul Beinert* klangliche Kultur vermissen ließ. Als Solist hörten wir im dritten Sinfoniekonzert Prof. *Hans Baßermann*, der einstige Lehrer von Kapellmeister Konwitschny. Technisch äußerst gewandt und intelligent interpretierte er das Violinkonzert op. 77 in D-dur von Johannes Brahms. Die Aufführung der Sinfonie Nr. 3 op. 90 in F-dur gereichte dem künstlerischen Leiter der Sinfoniekonzerte *Konwitschny* sehr zur Ehre. Er wußte mit seiner überlegenen Art die Spieler zu begeistertem Mitgehen aufzurufen und bewies aufs neue eine gereifte Auffassung. Mit gewohnter Meisterschaft brachte er im vierten Sinfoniekonzert die Jupiter-Sinfonie (C-dur) von W. A. Mozart heraus. Eine hohe Freude bereitete Konwitschny mit der scharf durchdachten Ausdeutung der 8. Sinfonie in F-dur von Ludwig van Beethoven. Die einzelnen Sätze erstanden in prägnanter Wirkung. Die Abfolge der bisherigen Vortragsreihen zeigt, daß man sich bewußt an Altbewährtes hält. Noch wurden keine neuen Werke zur Diskussion gestellt, die Umwälzungen mit sich brächten, so wie sie sich im politischen Leben vollzogen haben, die dem Musikbetrieb neuen Auftrieb brächten. Immerhin hat man sich im fünften Sinfoniekonzert zu einer Uraufführung bereit gefunden, der Friderizianischen Ouvertüre op. 35 von Wilhelm Kempff. Sie fügte sich zwanglos in den gegebenen Rahmen. Die technisch saubere Verarbeitung des heroischen Themas offenbarte einen Komponisten von Qualität, der gemäß seiner geistigen Haltung nie in veräußerlichende Manier verfällt. Prof. *Wilhelm Backhaus* spielte das Klavierkonzert op. 54 in a-moll von Robert Schumann. Die rhythmische Präzision und die subtilen agogischen Schattierungen überraschten und bewiesen gleichzeitig ein tiefes Eindringen in das dargestellte Musikmaterial. Bei der abschließenden Sinfonie pathétique op. 74 Nr. 6 von Peter Tschaikowskij, deren Faktur ein Optimum an klanglicher Stärke verlangt, war die Wiedergabe eine geradezu leuchtende. Insbesondere zeigten sich die Bläser den hohen Anforderungen gewachsen, und Konwitschny erwies sich wieder als temperamentvoller Dirigent.

Der erste Abend im 72. Zyklus der Harmskonzerte im Paulussaal wurde bestritten von der Kammermusikvereinigung der Berliner Philharmoniker. Von Brahms hörten wir das Quintett in h-moll op. 115 für Klarinette, zwei Violinen, Violen und Cello. Das feine Geäder und Geflecht dieses Kammermusikwerkes fand in den Berliner Philharmonikern die richtigen Interpreten. Zu einem echten Kunstgenuß gestaltete sich die Wiedergabe des Oktetts op. 166 für zwei Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabaß, Klarinette, Horn und Fagott von Franz Schubert. Hier konnten die Instrumentalisten ihre feine Darstellungsgabe spielen lassen. Im zweiten Konzert gastierte *Elly Ney*. Sie spielte die Sonate in d-moll op. 31 Nr. 2, die Sonate in C-dur op. 53 von Beethoven, von Robert Schumann Novelletten aus Werk 21 und von Franz Schubert endlich die Wanderer-Fantasie. Die Pianistin ist neben einer absoluten Meisterschaft der Technik ein männlich kraftvoller Anschlag eigen. Die Feinheiten des Figurativen können an Sauberkeit wohl nicht mehr übertroffen

werden. Im dritten Harmskonzert bewies *Gaspar Cassadò* aufs neue seine exzeptionelle Kunst des Violoncellospiels an Werken von Bach, Beethoven, Brahms und Schumann. *Giulietta von Mendelssohn-Gordigiani* war Cassadò eine feinsinnige Begleiterin.
Die Bläser des Städtischen Orchesters traten nach allzulanger Pause mit einem Kammerkonzert im Museumssaal vor das Forum der Öffentlichkeit. Die geschlossene, in sich gefestigte Art ihres Musizierens verhalf den Erstaufführungen zu vollem Erfolg. Von R. Göpfert kam ein Quartett für Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott op. 93 zu Gehör. Die fein ziselierten Einzelheiten gaben diesem Werk besonderen Reiz. Der einheimische Komponist Eberhard Ludwig Wittmer war vertreten mit einer Suite für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott. Kühn und glücklich ist dieses Opus konzipiert, Gegensätzliches gut herausgearbeitet und auch die rhythmischen Elemente steigern Leben und Farbe. Das ungemein klangsatte Sextett in B-dur op. 6 für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier von L. Thuille enthält Stellen von grandioser Schönheit und Gemütstiefe. Die Freiburger Bläservereinigung verdient für ihre Einsatzbereitschaft für zeitgenössische Komponisten und für ihre Leistungen ungeschmälertes Lob.

Rudolf Sonner

HALLE a. S.: Im Konzertleben ist als Ereignis die Uraufführung von *Hermann Grabners* »Gesang zur Sonne« zu verzeichnen, ein Chorwerk für Altsolo, Chor und Orchester, das von Prof. Dr. *Alfred Rahlwes* mit der Robert Franz-Singakademie in wahrhaft packender Gestaltung in hellstes Licht gerückt wurde. Die gedankenreiche, formvollendete Dichtung von Hans Carossa hat der Komponist in geradezu vorbildlicher Weise musikalisch erfaßt und ausgeschöpft. Eine Stimmung ruht über dem Ganzen, die den Zuhörer vergessen läßt, daß in der instrumentalen Gewandung einige Absonderlichkeiten auftauchen, die, im Grunde genommen, nicht unbedingt notwendig sind, die aber in dem farbensatten, blutvollen Tongemälde untergehen, kaum zum Bewußtsein kommen, wenn es der Dirigent wie unser Rahlwes versteht, den orchestralen Mantel in seiner ganzen Schönheit zu zeigen. *Henriette Lehne,* der warmfühlenden, feinkultivierten Solistin, wünschte der anspruchsvolle Zuhörer wohl noch etwas mehr Alttimbre, dem Chore aber mußte jeder uneingeschränktes Lob und laute Bewunderung zollen. Es war eine musikalische Großtat, die von der Robert Franz-Singakademie unter ihrem Dirigenten vollbracht wurde. — Hochinteressant war auch die Ausgrabung von Beethovens »Die Ruinen von Athen«. Die Aufführung, der eine im Besitz der Singakademie befindliche handschriftliche Bearbeitung von unbekannter Hand zugrunde liegt, stand auf stolzer Höhe. Es sind Werkstücke in der Partitur, denen man gern wieder einmal begegnen würde.

Martin Frey

HAMBURG: Erfreulich regsam wurde in einigen Veranstaltungen einheimisches Schaffen berücksichtigt. Ein *Wilhelm Heinitz*-Abend, der den hiesigen Musikwissenschaftler (und Dichter) zum 50. Geburtstag ehrte, war zugleich ein Hamburger Abend, der mit einem cis-moll-Streichquartett und Liedern des Rundfunkkapellmeisters *Gerhard Maaß,* ebenso mit Liedern und einem d-moll-Streichquartett »Flug über den Wolken« von *Hermann Erdlen* bekannt machte. Die neunte Abendmusik in der St. Georgskirche war, unter Leitung von *Karl Paulke,* Hamburgischen Komponisten (aus Hamburg gebürtigen oder noch in Hamburg wirkenden Namen) gewidmet. *Karl Kapesser* zog Beachtung mit einem Orgelwerk, einem Präludium und Fuge in c-moll auf sich, das Polyphonie und Ausdrucksinhalt satztechnisch gehaltvoll vereint. Eine »Deutsche Choralmesse« kann als gediegenes Gebrauchswerk, auch für den Gottesdienst, gelten. *Paul Treutler* schlägt in Vertonungen mittelalterlicher Osterdichtungen einen helleren, archaisierenden Ton an. Eine Chaconne für Violine und Orgel von *Hermann Erdlen* stellte den Formgedanken in klarer Gliederung in den Dienst eines zugleich expressiv belebten Inhalts. Weiter waren noch *Anton Peukert, Rud. Hänsel* mit Werken nachromantischer Prägung vertreten. Das vierte Städtische Konzert in Altona suchte in seiner Gestaltung einen Gedanken zu verwirklichen, wie er im kulturellen Programm des neuen Staates liegt: ein Programm zu bringen, das den üblichen stereotypen Begriff des Konzertes aufgab und Kunstgebende und Kunstempfangende in engerem Kontakt zusammenschließen sollte. Zugleich warb man für Altona und Altonaer Künstler, für Nachwuchs und solche, die Aufmerksamkeit verdienen, um ihnen den Weg in die Öffentlichkeit, die Resonanz beim Publikum zu erleichtern. Unter den Neuheiten

fanden die hübsch und stilvoll entworfenen, nur in der Art ihrer Bearbeitung etwas stereotypen Volksliedbearbeitungen von *Paul Kickstat* viel Anklang. Eine Suite »Altona« (mit den Teilen »Barock in der Altstadt«, »Klopstock«, »Sportler im Stadion«, »Schiffswerft« usw.) von *Walter Girnatis* wurzelte, etwas aufgehellt, in einer impressionistischen Richtung, die heute schon als überwunden gelten kann. Mehr Interesse konnte die »Altonaer Hausmusik (Am Abend zu spielen)« für Streichquartett und Flöte, mit zwei Sopransoli von *Willi Hammer* beanspruchen. Die Linien, der Ausdruck sind, wie es dem Zweck entspricht, klar und einfach gehalten, aber auf gehaltvolle Formung gerichtet; romantische Abend- und Dämmerstimmung, aus norddeutscher Empfindung heraus, ist vielfach glücklich, wenn auch nicht immer gleich kräftig in der Erfindung, gefaßt.

Im fünften Konzert des Kampfbund-Kammerorchesters (Leitung *Konrad Wenk*), einem Abend, der »Lebende Hamburger Komponisten« benannt war, war das inhaltsreichste Werk des Programms ein Streichsextett (mit 2 Celli) von *Heinrich Stahmer*. Stahmer knüpft an gewisse Elemente des Regerschen Spätstils an; das groß angelegte und interessante Werk leidet nur an einer gewissen Hypertrophie in Form und Satzkunst. Die Bindung von Ausdrucks- und Formkräften, von Gestaltung aus der Linie und zugleich Empfindung gelingt nicht immer gleich glücklich; die Verwirklichung der künstlerischen Absichten erzielt am reinsten das wertvolle Lento, das vom Eigenwert der kammermusikalischen Gestaltungskraft Stahmers zeugt. Beiträge zur »Gebrauchsmusik«, zur modernen Laien- und Jugendmusik gaben eine »Spielmusik Nr. 3 für kleines Orchester« von *Paul Treutler* und eine »Studentenmusik« (Serenade Nr. 1) von *Helmut Paulsen*. Auf der Mittellinie zwischen solcher Musik und bereits kunstmäßigen Bestandteilen steht die »Musik Nr. 1 für Kammerorchester« von *Gerhard Maaß*, gleichfalls ein Dokument der Begabung des Komponisten für gesunde neue Musik. *Max Broesike-Schoen*

HEIDELBERG: Das Collegium musicum der Universität Heidelberg stellt sich mit seinen Abenden in überzeugender Weise in den Dienst gemeinschaftsbildender Musikpflege. Selten noch konnte einem die Überwindung unseres herkömmlichen Konzerterlebnisses so deutlich spürbar werden wie an diesem Abend, wo sich Student und Arbeiter auf musikalischem Boden fanden: die Studentenschaft hatte eingeladen, und ihr Hauptgast war die NSBO. Und das musikalisch Erfreuliche war die Tatsache, daß die Gelöstheit dieser Gesamtsituation eine so ausgezeichnete Leistung hervorzubringen imstande war, wie die Wiedergabe der Mozartschen »Nachtmusik«, die wir unlängst von einem auswärtigen Berufskammerorchester vor Konzertpublikum hier in mangelhafter Darbietung hören mußten.

Freilich: diese Leistungen des Collegium musicum wären nicht möglich ohne einen so straffen, letztlich gründlichen und jugendlich begeisterten Führer wie *Wolfgang Fortner*. Unter seiner Leitung spielte man außer der *Mozartschen* Nachtmusik (diese in delikat kleiner Besetzung) noch eine Ouvertüre von *Purcell*, die den Abend glanzvoll eröffnete, sowie *Bachs* 4. Brandenburgisches Konzert (Solovioline: *Anneliese Mündler-Schlatter*) und ein Violinkonzert von *Haydn* (Solist: *Roland Buëb*) in stilreiner Interpretation. Der frische Schwung der Spieler zog die Hörer in seinen Bann und schuf einen Abend ungetrübter Musikfreude und Musikgemeinschaft.

Herbert Haag

MAGDEBURG: Im Vordergrund des Interesses stehen zweifellos die Sinfoniekonzerte des Städtischen Orchesters, die sich regster Beteiligung erfreuen. Generalmusikdirektor *Erich Böhlke* steigerte seine hervorragenden dirigentischen Leistungen im Verlauf der Konzerte, in denen man Werke von Beethoven, Brahms, Bruckner (7. Sinfonie), Dvorak und Resphighi (Erstaufführung der »Römischen Pinien«) hörte, zu größten Erfolgen; auch die Solisten waren bestens gewählt: *Lubka Kolessa* spielte mit berückender Intensität Chopins E-moll-Konzert, *Heinrich Schlusnus* sang Händel und Wolf, neben ihnen in würdiger Ebenbürtigkeit die heimischen Künstler *Otto Kobin* (Violine) und *Asger Stig* (Bariton). Weiterhin waren zwei Debüts zu verzeichnen: der Kammerchor des Städtischen Chors interpretierte unter *Böhlke* Regers »Einsiedler«, das aus Laien zusammengesetzte Collegium musicum spielte unter *Bernhard Heusling*, der mit seinem Domchor wieder eine interessante Dom-Abendmusik bestritt, Werke alter Meister. — Im Kaufmännischen Verein feierten die Berliner Philharmoniker und ihr Meister *Wilhelm Furtwängler* unmittelbar vor Antritt ihrer Englandreise mit

Werken von Beethoven, Brahms, Wagner und Reger wahre Triumphe. Die Kammermusik ist mit je einem Abend des Böhlke-Trios und des Dresdner Streichquartetts vertreten. Lieder- und sonstige Solistenabende gehören zu den Seltenheiten; um so bemerkenswerter waren ein Goethe-Liederkonzert der ausgezeichneten Altistin *Else Reich-Schürhoff* (Hannover) und ein Arienabend des Berliner Baritons *Hans Belter*. Der Lehrergesangverein brachte unter *Helmut Reinisch* neue Chormusik von Jochum, Trunk (»Feier der neuen Front«) und Scheuch, die Singakademie unter *Johannes Bandel* Schumanns »Paradies und Peri«. Eine erfreuliche Aktivierung ist übrigens auch in den Militärkonzerten zu verzeichnen, u. a. in historischen Kammerkonzerten der Kapelle des 4. Preußischen Pionierbataillons.

Erich Valentin

MÜNCHEN: Die *Münchener Philharmoniker* feiern Jubiläen: Es sind 40 Jahre vergangen seit der Gründung des damaligen »Kaim-Orchesters«, 25 Jahre seit es der Konzertverein übernahm, 10 Jahre seitdem die Stadt seine Existenz garantiert hat. *Hausegger*, *Mennerich*, *Raabe*, *Pfitzner* und *Schneevoigt* dirigierten je ein Festkonzert. Der letztere brachte drei interessante Erst- resp. Uraufführungen finnischer Musik: Palmgrens programmusikalische Variationen »Der Fluß«, das sehr originelle »Orjan poika« von Toivo Kuula und die wilde »Karelische Rhapsodie« von Umo Kalmi. Im ersten Konzert erklang unter Domkapellmeister *Berberichs* Leitung Max Regers »Gesang der Verklärten« in der fragwürdigen Bearbeitung Hermann Pilneys, die den gewiß sehr komplizierten Orchesterapparat Regers ungemein vereinfacht und dadurch die Aufführungsmöglichkeit sicher erleichtert hat, nebenbei aber auch Änderungen in der Partitur vornahm, deren zwingende Notwendigkeit nicht zu erweisen ist. Ein Verfahren, das gegenüber einem Kunstwerk nicht nachahmenswert erscheint. — Auch an der *Richard-Strauß-Feier* waren die Münchner Philharmoniker wesentlich beteiligt. Das erste Konzert, in dem der Meister durch eine Ehrengabe der Stadt — sein Porträt — erfreut wurde, brachte in vortrefflicher Wiedergabe durch *Hausegger* den hier lange nicht mehr aufgeführten »Macbeth« und das »Heldenleben«, sowie Teile aus »Guntram« — die Friedenserzählung sang *Roswaenge* mit wundervoll weicher Tongebung. — Ein anderes Konzert, in dem auch drei sinfonische Dichtungen erklangen, wurde von dem großen Pianisten *Josef Pembaur* dirigiert. Ihre eigenen Werke führten auf: *Franz Mikorey*, das wirkungsvoll im Lisztschen Stil geschriebene Klavierkonzert in A-dur und die programmusikalisch eingestellte Sinfonie »Adria«, und der ausgezeichnete Musikschriftsteller *Karl Hasse*, dessen sinfonische Variationen über das Lied »Prinz Eugen, der edle Ritter«, eine höchst gediegene Arbeit, in seiner vortrefflichen Wiedergabe viel Erfolg errang.

Oscar von Pander

NEAPEL: Der Geiger *Adolf Busch* und der Klavierspieler *Serkin* haben am 14. Februar ein Konzert im Teatro San Carlo gegeben, dessen Erfolg von der bei diesen Künstlern nicht ungewöhnlichen Intensität war, während man den Besuch angesichts der viertausend Plätze des Hauses schon eher als ungewöhnlich bezeichnen konnte. Sie spielten Sonaten von Mozart, Brahms und Beethoven. Nach Busch ist am Pult der neugeschaffenen Orchesterkonzerte des Sinfonieorchesters *Fritz Reiner* erschienen (3. März). Sein Konzert hat ihm persönlich einen nicht nur unbestrittenen, sondern enthusiastischen Dirigentenerfolg gebracht. Das Publikum verhehlte aber nicht seine Unzufriedenheit mit dem modernen Teil des Programms. Die Suite von Leo Weiner und zwei sinfonische Stücke aus La Vida breve von de Falla fanden Widerspruch, der sich allerdings der Leistung *Reiners* gegenüber in Nichtbeteiligung am Beifall kundgab. Äußere Zeichen des Widerspruchs hingegen erregte die Wiedergabe von Musik aus Alfredo Casellas Donna serpente. Die ausländischen Musiker, wie hier Reiner und in Rom Kleiber, müssen sich freimachen von der falschen Annahme, die Wertung Casellas in Italien selber entsprechend der Aufbauschung seiner Bedeutung, wie sie die hypermodernen deutschen Musikschriftsteller in der überwundenen Periode 1919—33 gepflegt haben. Die deutschen Dirigenten glauben dem italienischen Publikum einen Gefallen zu tun, wenn sie Casella bringen und erleben eine Enttäuschung, namentlich, wenn man, wie in der Musik zur Donna Serpente, bei öfterem Hören immer mehr die Inpredientien des russisch-französischen Orchesterbetriebs der letzten Jahrzehnte entdeckt, statt der angeblichen italienischen Originalität.

Den Höhepunkt des *Reinerschen* Konzerts und Erfolgs bildeten Mozarts Piccola Serenata, Berlioz Römischer Karneval und Rossinis Signor Bruschino.

Maximilian Claar

PARIS: Die Zahl der Uraufführungen von Orchesterwerken erreichte in den letzten Wochen Rekordhöhe. Leider war es wenig genug, was an innerem Gewinn zurückblieb. Selbst anerkannte Komponisten blieben unbekannten gegenüber im Hintertreffen. Denn was der Italiener *Malipiero* uns als Komposition vorsetzte, verdiente mit Recht den energischen Auspfiff, den es sich holte. Gegen den schreienden Unsinn dieser »Concerti für Solisten im Orchester« anzukämpfen halte ich für überflüssig. Eine zur Uraufführung gebrachte »Sinfonie mit Hymne« von *Daniel Lazarus* sollte in Tönen und Worten die Leiden und erhofften Zukunftserfolge des jüdischen Volkes schildern. Das auf die Dauer maßlos langweilige Werk erstickte an seiner eigenen Einfallslosigkeit. Ein sichtbar abgestimmtes Publikum jedoch spendete lebhaften Beifall. »Le Cercle des heures« von G. Samazeuilh plätscherte vorüber, ohne stärkere Emotionen zu erwecken, aber auch ohne zu verstimmen. »Offrande lyrique« von *Bozza* schließt sich an größere Vorbilder an, ohne ihnen wesentlich gerecht zu werden. Die Wirkung eines Poème für Violoncello und Orchester, »L'Ombre et la Lumière«, von *C. P. Simon* scheiterte an der Unzulänglichkeit der Darbietung. Originalität war jedoch unverkennbar. »Sérénade champêtre« von *G. Ropartz* zeigte sich als Werk, das die natürliche Wirklichkeit gefühlsmäßig verarbeitet in sich trägt, aber durch viel Leerlauf Schaden leidet. *Jaques Iberts* »Concerto für Flöte und Orchester« trägt mancherlei verbindliche und liebenswürdige Züge in sich, was von *Szimanowskis* »Sinfonie für Klavier und Orchester« leider absolut nicht zu sagen ist. Klangballungen von unerhörter Brutalität und Melodiephrasen von sentimentaler Rührseligkeit sind nicht geeignet, gefaßte Vorurteile gegen Modernität solcher Art umzustoßen. »Concerto roumain« von *Stan Golestan* fesselte durch ausgewählte volkstümliche Thematik in vortrefflicher Verarbeitung. Bei der Uraufführung von *Wl. Vogels* Werk »Ritmica ostinata« kam es, wie des öfteren in letzter Zeit, zu einem Konzertskandal. Sorgfältigst ausgewählte Akkordscheußlichkeiten in sinnlosester rhythmischer Gestaltung kennzeichneten die Einstellung ihres »Schöpfers« zur Tonkunst. Die schöpferische Phantasie des Komponisten *Henri Tomasi* war auch in seinem neuesten Werk »Tam-Tam«, Poème symphonique für Orchester und Chor, unbedeutend. Trotz der nicht kleinen Rolle, die der Komponist in Paris zu spielen scheint, wäre Tomasi auch glücklich geblieben, wenn er sich dieses Opus nicht vom Gehirn abgerungen hätte. »Le Chant de Mistral« von *Fr. Casadesus* gehört unter die Abteilung Programmusik, im Stile besserer Filmillustrationen, nur solider gearbeitet und im konzertmäßiges Gewand gekleidet. »Légende« von *A. Kunc* ließ hin und wieder aufhorchen und für die Zukunft Bedeutenderes erwarten. Das dankbarste uraufgeführte Werk der letzten Zeit hatte *Tibor Harsanyi* zum Vater. »La joie de vivre« bedient sich modernster Ausdrucksmittel, ohne jemals klanglich und inhaltlich die Schönheitslinie zu überschreiten. Die Würdigung aufgetretener Solisten und Dirigenten muß dem nächsten Heft vorbehalten werden. *Otto Ludwig Fugmann*

RECKLINGHAUSEN: Der hiesige Kulturbund veranlaßte Musikdirektor *Franz Plantenberg* zur *Uraufführung* des sechsteiligen Menschheitssanges »*Weltenwende*« für Soli, großen Chor, Knabenchor, großes Orchester und Orgel von dem 57jährigen süddeutschen Komponisten *Christian Friedrich Koennecke*. Mit dieser Tat wollte man einen bis heute einsam gebliebenen Tonschöpfer der breiten Öffentlichkeit bekanntmachen und auf seine beträchtliche Reihe noch unveröffentlichter Werke empfehlend verweisen. Dichtung und Musik der »Weltenwende« entstanden schon 1930. Der Wortinhalt wurzelt durchgehend im Geistigen und beschäftigt sich mit Gott, dem Paradies als Reich des Lichtes, dem Widersacher als zerstörender Kraft, dem Gottes- und Menschensohn als Erlöser und dem Weltgericht als Künder eines Ostern. Die musikalische Sprache setzt einen großen Klangapparat zur Deutung des Gotteserlebnis-Geheimnisses ein. Sie hat meist hymnische Aufgaben zu lösen und weist namentlich den Blechbläsern im Stil Wagnerscher Harmoniebewegung pathetisch wirkende Partien zu. Das zartbesaitete Stimmungselement schaffen Taktreihen, die von hohen Streicher-, Celesta- und Harfentönen getragen werden. Diese, durch Einschnitte scharf abgegrenzte Zweiteilung des Farbigen muß das Ohr auf die Dauer ermüden, zumal der Wechsel des Kolorits wiederholt schnell aufeinander folgt und Kantilenen kaum Zeit gewinnen, sich vertiefend auszuwirken. Weiterhin ist die Instrumentierung des Werkes viel zu massiv besorgt und verhindert, daß die Vokalstimmen infolge ungewöhnlich exponierter Tonführung

stetig die nötige Kraft aufbringen können, um ihre Steilungen siegend durchzusetzen. Das originellste Gesicht hat der Widersacherteil erhalten, dessen thematisches Gewebe all das im Zerrbild zeigt, was vordem Gottes Majestät symbolisierte. Hier wußte *Koennecke* durch moderne Orchesterfarben und ebensolche tänzerische Rhythmen ein anregendes Tonbild zu schaffen. Erführen auch die übrigen Teile eine ausgiebige Lockerung der Tonballungen nach der farbigen Seite und die vokalen Linien eine ökonomischere Durchfeilung der oft bis zum hohen a und b ausladenden Oberstimmen, könnte die »Weltenwende« trotz ihres epigonalen Profils vorteilhafter in die Erscheinung gerückt werden. Mehrere Chöre setzten sich unter *Plantenbergs* hingebungsvoller, sicher führender Pionierarbeit mit Temperament für die abendfüllende Neuheit ein. Die schwierigen Begleitpartien besorgte das Bochumer Städtische Orchester verläßlich. Die Solopartien waren bei *Gerda Schüler-Rehm*, *Margarete Lückel-Patt* und Prof. *Albert Fischer* bestens aufgehoben. Ein dichtbesetztes Haus ehrte den anwesenden Komponisten und seine mutigen Wegbereiter herzlich. *Max Voigt*

RIGA: Die *deutsch-baltische Musikpflege* sucht unter den verengten und bedrängten Verhältnissen, in denen das Rigasche Deutschtum lebt, ihren Halt vor allem in den eigenen Kräften. Um so schöner sind die Erfolge, die in der Pflege einer rühmlichen und bodenständigen Überlieferung erzielt werden. So auch in diesem Winter! Das 100jährige Bestehen der *»Rigaer Liedertafel«*, das festlich begangen wurde, gab Gelegenheit, der großen Bedeutung zu gedenken, die der Männergesang, die deutsche Liedpflege, für das baltische Auslandsdeutschtum immer hatte. Das Festkonzert unter Leitung des verdienten Dirigenten *Alfred Kirschfeldt* erwies, wie man sich auch heute der 100jährigen Vergangenheit würdig erweist. — Des ausgezeichneten baltischen Musikers und Musikschriftstellers *Hans Schmidt* wurde an seinem 10jährigen Todestag in schlichter Feier gedacht, die von deutschen und lettischen Freunden des Verstorbenen gemeinsam veranstaltet war. Prof. *J. Vitols* von lettischer Seite, *Alfred Frey* von deutscher, stellten in herzlichen Worten die bedeutende Persönlichkeit Hans Schmidts heraus, *Friede von Boddien* sang Lieder seiner Muse, seine einstige Schülerin *Lucie Garut* spielte eigene Kompositionen. — Der regsame deutsch-baltische *Musiklehrerverband* gab unter Führung Frau Prof. *v. Sokolowskis* einen Abend französischer Musik, der älteren und neueren Tonsetzern Frankreichs gewidmet war. Der an selten gehörter Musik reiche Abend wurde von den bewährten Kräften des einheimischen Musiklebens bestritten, u. a. Frau *Kulbach-Tatter*, *E. v. Dombrowski*, *Hermine Müller*. Ein zweiter Abend derselben Vereinigung war Weberscher Musik gewidmet. — Eine schöne Entwicklung sowohl stimmlich wie in der Tiefe der Auffassung zeigte die Sängerin Frau *Lucie Stobbe*, die wieder mit neuer Gesangsfolge vor die Öffentlichkeit trat. Ihr bewegter, stets einfühlsamer Vortrag umfaßt viele Register vom Dramatischen Verdischer Arien an bis zum Lyrischen Richard Straußscher Lieder. Sehr fesselnd waren vier selten gehörte Lieder des lettischen Altmeisters J. Vitols, daneben noch Schillings und Loewe. — Daß nicht nur im Nachschaffenden, sondern auch im Schöpferischen das Musikleben rege ist, bewies der gutgelungene *Liederabend* baltischer Komponisten, an dem man sehr talentierte Vokalwerke von D. Weidenbaum, Elsa von Oettingen, Gerhard Kroeger, Hans von Dercks, Walter Freymann und dem in Berlin wirkenden K. v. Wolfurt hörte. — Ein Ereignis großer Art im Musikleben der Deutschen Rigas war der Besuch der *Deutschen Musikbühne* des Erbprinzen Reuß. Drei Opernwerke hörte man diesmal: »Zar und Zimmermann«, »Die lustigen Weiber von Windsor« (wohl die abgerundetste Vorstellung), und endlich den »Freischütz«. Der Dirigent *Paul v. Kempen* mit seiner über jedes Lob erhabenen Schar riß die Zuhörermasse zu innigster Begeisterung fort. Die Musikbühne hat ihre kulturelle Sendung, zumindest was Riga betrifft, in unübertrefflicher Weise erfüllt.

Bernhard Lamey

ROM: In der zweiten Februarhälfte ist am Dirigentenpult des Augusteo Generalmusikdirektor *Erich Kleiber* aus Berlin erschienen. Er fand den gewohnten glänzenden Erfolg mit seinen Orchesterdarbietungen, nämlich der 5. Sinfonie von Beethoven, der Berenice-Ouvertüre von Händel, der sehr freundlich aufgenommenen Sinfonietta von Gräner und dem Ungarischen Marsch von Berlioz. Nicht ganz so einheitlich war der Eindruck einer Huldigung, die *Kleiber* der modernen italienischen Musik darbrachte. Er führte Alfredo Casellas Concerto per trio

und Orchester auf, und zwar unter Mitwirkung des Trio Casella selber *(Alfredo Casella, A. Bonucci, A. Poltronieri).* Das römische Publikum machte seinem Ruf Ehre zu dem allerkonservativsten in Europa zu gehören und unterstrich durch teilweisen Widerspruch gegenüber dem Beifall, daß es hier einen Unterschied machte trotz der Mitwirkung Casellas selber.

Großen Beifall errang ein Konzert für Kammermusik und kleines Orchester, das in dem intimen Saal der Musikakademie von Santa Cecilia stattfand. Wenn man nun seit 25 Jahren an das Augusteo gewöhnt ist, so will man es selber kaum mehr glauben, daß in dem nur 400 Personen fassenden Saal der Akademie von S. Cecilia bis 1908 die Orchesterkonzerte stattfanden. Ich erinnere mich des komischen Entsetzens von Gustav Mahler, der beim ersten Betreten des Saales geglaubt hatte, er diene nur zur Probe, als er erfuhr, das sei der Konzertsaal. Hingegen ist er für intime Kammermusik natürlich sehr geeignet. Zur Aufführung gelangten außer Werken von Mozart und Händel zum ersten Male in Rom die »Vier Stücke« des böhmischen Komponisten Suk, die großen Beifall fanden, und zwei italienische Werke; die schon auf der letzten Veranstaltung der Mostra Nazionale di Musica Contemporanea mit Beifall gegeben worden waren. Es handelt sich um die »Sprüche Salomonis« des Turiner Komponisten *Ludovico Rocca* und um die ersten zwei Sätze (Introduktion und Allegro) der Partita von *Goffredo Petrassi.*

Als eine Art Propagandaabend für Schweizerische Musik kann man das Konzert bezeichnen, das die Brüder *Hirt* aus Luzern — Klavier und Violine — in der Sala Sgambati gaben. *Fritz* und *Franz Joseph Hirt* sind ja durch ihre Tätigkeit in München und Basel in Deutschland wohlbekannt. Sie spielten Werke von Busoni, Hans Huber, Walter Geiser und Othmar Schoeck.

Maximilian Claar

ROSTOCK: Das Konzertleben war von Einzelleistungen geführt und beherrscht. *Maria Müller* und *Gerhard Hüsch,* beide zum ersten Male in Rostock, wurden in Liederabenden mit stürmischer Begeisterung gefeiert. Desgleichen *Wilhelm Kempff,* dessen bewundernswertes Können völlig im Dienst der vorgetragenen Werke aufgeht, der nachschöpferisch aus dem Geiste der Meister gestaltet. Das römische Quartett war im Zusammenspiel musterhaft. Zu Ehren des Rostocker Kammermusikers *C. F. Pistor* fand ein Kammermusikabend statt, der kunstvolle und klangschöne Werke des auch auf dem Gebiete der Oper erfolgreichen Komponisten erstmals zu Gehör brachte: ein Streichquartett, eine Serenade für Klarinette, ein Klaviertrio und eine Sonate für Viola. Im Sinfoniekonzert des Theaters spielte *Gustav Havemann* Spohr und Beethoven mit vollendeter Kunst, zum Beweis, daß der ausgezeichnete Solist auch neben dem Dirigenten sich behauptet. Daß die Mecklenburger ihrem berühmten Landsmann noch besonders huldigten, versteht sich von selber.

W. Golther

OLDENBURG: Für das 5. Anrechtkonzert hatte man Generalmusikdirektor *Philipp Wüst* (Mannheim) als Gastdirigenten verpflichtet. Als Landesmusikdirektor des Oldenburger Landestheaters hatte er sich in der vergangenen Spielzeit eine treue Anhängerschaft erworben, die ihm auch jetzt ihre uneingeschränkte Anerkennung zeigte. Zur Aufführung gelangten Haydns 8. Sinfonie in B-dur, ein Flötenkonzert Mozarts und die 1. Sinfonie von Schumann. *Philipp Wüst* konnte mit der Interpretation dieser Werke erneut sein Streben nach höchstmöglicher Klarheit und Exaktheit in der vorbildlichen Gliederung und Hervorhebung der einzelnen Instrumentengruppen beweisen. Das Flötenkonzert bot dem Soloflötisten des Landesorchesters, *Rudolf Kirchner,* Gelegenheit, sein überragendes Können geltend zu machen. Das Werk, das eine Finger-, Atem- und Lippentechnik bis zur Vollendung verlangt und ungemein schwierige Kadenzen enthält, wurde von ihm mühelos-selbstverständlich herausgebracht. Die Solovioline der Haydn-Sinfonie wurde von Konzertmeister *Volkmar Flecken* sehr sauber gespielt.

Das Oldenburger Kammerquartett bot uns mit Beethovens B-dur-Trio und Schuberts Forellenquintett einen genußreichen Abend. *Hedwig Meentzen* (Klavier), *Volkmar Flecken* (Violine) ,*Gerhard Otto* (Bratsche) und *Gustav Milde* (Kontrabaß) spielten die beiden Werke in meisterhafter Stimmung, voller Prägnanz des Ausdrucks und großer Klarheit der Linien und erbrachten wiederum den Beweis für die solistischen Fähigkeiten der Landesorchestermitglieder.

Im 6. Anrechtkonzert spielte Konzertmeister *Karl Hesse* (Dresden) das Cellokonzert von

Dvorak. Voran ging eine Aufführung von Beethovens Pastoral-Sinfonie und den Schluß bildeten die »Variationen über ein Thema von Verdi« von Robert Heger. Die Leitung des Konzertes hatte Landesmusikdirektor *Albert Bittner*. Wir kommen auf den Abend in der nächsten Nummer der »Musik« eingehend zurück.

Werner Oldag

WIESBADEN: *Carl Schuricht* stellte im VI. Zykluskonzert des Kurhauses Hindemiths »Konzertmusik« an den Beginn der Vortragsfolge. Damit hatte er das für das breite Publikum noch recht problematische Werk, den bereitwilligen Hörern zur Diskussion gestellt. — Als Uraufführung brachte Schuricht noch die VIII. Sinfonie des in Wiesbaden lebenden Komponisten *Hans Fleischer*. Das viersätzige, sich an bewährte Vorbilder anlehnende Werk hat einen außerordentlich eindrucksvollen und einfallsreichen ersten Satz, der durch ein sich in schöner Leidenschaft bewegendes Tempo und durch seine Originalität auffiel. Leider verlor sich der begabte und ernsthaft arbeitende Musiker zu sehr in überkommener schematischen Formen, so daß der ungewöhnlich sympathische Eindruck der Einleitung, auch durch die Langatmigkeit der verschiedenen Durchführungen, wieder getrübt wurde. Doch konnte der Komponist zusammen mit seinem ausgezeichneten Interpreten *Carl Schuricht* reichen Beifall für sein Werk entgegennehmen. — *Riele Queling* nahm dem Violinenkonzert von Beethoven jede männliche Herbheit und gab ihrer Wiedergabe eine nicht uninteressante, aber typisch-weibliche Prägung. Man konnte das Werk auch in dieser Auffassung genießen, zumal es technisch, von einigen Schwankungen abgesehen, sauber gespielt wurde. — Eine Überraschung im VII. Freitags-Konzert im Kurhaus war *Wilhelm Backhaus*, den man lange im Konzertsaal vermißt hatte und der zu seinem bedeutenden Virtuosentum, das die musikalische Welt seit Jahren begeisterte, heute eine große und tiefe seelische Reife in seinem Spiel erkennen läßt. Backhaus spielte das B-dur-Klavierkonzert von Brahms. Wie er hier zusammenfaßte, wie er das Hell-Dunkel des Brahmsschen Melos gestaltete, wie er die fernen Schönheiten dieser Musik heranholte und erklingen ließ, das war meisterhaft und einmalig in seiner Art. *Schuricht* war dieser ungewöhnlich klaren Interpretation ein ebenbürtiger Begleiter mit dem Orchester. Eine der größten Leistungen *Schurichts* in diesem Winter war dann die Wiedergabe der Siebenten Sinfonie von *Anton Bruckner*. Schuricht brachte die barocken Dimensionen dieser »Ewigkeitsmusik« breit und gewaltig gelagert, gab den grandiosen Steigerungen die rechte Dynamik und dirigierte mit einer imponierenden Ruhe und Geschlossenheit. Die hervorragende Wiedergabe war von so erschütternder Wirkung auf die Zuhörer, daß erst allmählig sich die innere Ergriffenheit in lautem Beifall löste und Schuricht anhaltende Ovationen entgegennehmen konnte, an welchem er mit Recht auch sein hervorragendes Orchester teilnehmen ließ.

In einem Arien- und Liederabend stellte sich der Berliner lyrische Tenor der Staatsoper *Marcel Wittrisch* dem Wiesbadener Publikum zum erstenmal vor. Leider enttäuschte der sonst so vortreffliche Sänger, der einen ungemein sympathischen und hellklingenden Tenor besitzt, als Liedersänger, zumal er fast alles in piano sang, um aber später seine Zuhörer mit Opernarien um so mehr zu entzücken. Wittrisch ist der geborene Operntenor, ein effektvoller Sänger, dessen künstlerische Eigenart aber nicht in der Wiedergabe von Liedern zu suchen ist. Es war ein Abend, an dem man wohl die phänomenalen stimmlichen Mittel eines Tenors bewundern konnte, ohne aber wesentliche künstlerische Eindrücke mit nach Hause zu nehmen.

In seinem Sonaten-Abend hörte man die beiden einheimischen Künstler *Günther Fette* (Violine) und *Albert Hofmann* (Klavier). Die beiden jungen Künstler hatten sich ein sehr anspruchsvolles Programm, in deren Mittelpunkt *Max Regers* Spätwerk, die Sonate c-moll op. 139, stand, zusammengestellt. Die Wiedergabe gerade dieses schwierigen und spröden Werkes zeigte die beiden Künstler auch in ihrem trefflichen Zusammenspiel auf bedeutender Kunsthöhe. Günther Fette hat eine sehr akkurate Bogenführung, einen nicht übermäßig großen, aber sehr schönen und klaren Ton. *Albert Hofmanns* sehr gediegene Technik, sein sicheres Einfühlen in den jeweiligen Stil des von ihm interpretierten Werkes, sein kultivierter Anschlag zeichneten ihn auch als vorbildlichen Kammermusikspieler aus. Beethovens Violinsonate in G-dur beschloß den Abend, der einen ausgezeichneten Eindruck hinterließ.

Hermann Kempf

OPER

BERLIN: In dem an der *Städtischen Oper* erstaufgeführten »*MichaelKohlhaas*« wollte *Paul von Klenau* eine nationale Volksoper schaffen. Zu solcher Tat reicht sein schöpferisches Können nicht aus. Volkstümliche Opernkunst verlangt elementare Erfindung einer Musik, die ohne große Umwege den Zugang zum einfachen Menschen des Volkes findet und auch verstanden wird als natürlichste Äußerung. Klenaus epische Oper, deren Libretto der Komponist in enger Anlehnung und teilweise wörtlicher Übernahme der Dichtung *Heinrich von Kleists* gestaltete, trifft den naiven Ton nur dort, wo sie sich auf die großen Vorbilder der Vergangenheit beruft. Nicht die »kompositorische«, also eigenschöpferische Arbeit macht den Wert seiner Musik aus, sondern die »kompilatorische«, die aus einigen Jahrhunderten deutscher Volks- und Kunstmusik ewiges Gut verwertet. Diese Volks- und Kirchenlieder sind nicht nur lyrische Ruhepunkte in der rastlos redseligen Partitur, sondern auch atmosphärischer Klangausdruck jener Zeit. Das »Lindenlied« aus dem Jahre 1553, das »Maienlied«, das sich als Grundmotiv durch die ganze Oper zieht, und der Reihen-Spring-Tanz des Hildebrandliedes sind eingängliche Imitationen mittelalterlicher Melodien. Aber Paul von Klenau weiß auch um die Zwölftontechnik des 20. Jahrhunderts. Hier gerät er in unmittelbare Nachbarschaft von Alban Bergs »Wozzek« und holt, wie dieses offensichtlich als Anregung aufgenommene Werk, impressionistische und tonartlich nicht gebundene Farben aus einem Zwischenreich, das heute wie ein gesundheitsschädigender Sumpf zugeschüttet werden muß, wenn auf seinem Boden neues Leben erstehen soll. Über die Einfügung des Liedes »Gut, Ehre, Gottes Huld« von Walther von der Vogelweide, das als lyrisches Intermezzo nach der mittelalterlichen Originalmelodie »Mir hat ein Liht von Franken« vor dem Tode von Kohlhaas' Frau erklingt, sind Meinungsverschiedenheiten möglich, denn das Lied muß in diesem Rahmen als Anachronismus empfunden werden. Die Parallele zum Kohlhaas-Drama, daß auch schon dreihundert Jahre vorher ein deutscher Dichter ein Lied auf die Gerechtigkeit gesungen hat, bleibt im Dunkel. Der Zuhörer erwartet die drohende Katastrophe, die sich über dem Helden gewittergleich zusammenzieht, und empfindet das Lied als Retartando ohne zwingende Begründung. Die Aufführung war ein Ruhmesblatt der inzwischen zur Reichsoper erhobenen Bühne. *Gotthold Ditter* sang den Titelhelden mit ergreifender Innerlichkeit. Groß und trotzig stand er im Mittelpunkt der Szene. Rührend erschien neben ihm *Kerstin Thorborg* als seine Frau, die alle Wärme der Empfindung in ihren klanggesättigten Alt legte. *Carl Braun* sang den Gefolgsmann, Herse — vom Stamme Kurwenals — mit verhaltener Kraft. Was der Aufführung den Stempel eines außerordentlichen künstlerischen Ereignisses verlieh, war die Zusammenarbeit von *Rudolf Schulz-Dornburg* und *Wolf Völker*, die als Gäste die musikalische und regieliche Sparte des Werkes betreuten. Schulz-Dornburg am Pult setzte sich mit bewundernswerter Disziplin für die diffizile Partitur ein. Sein für alles Neue empfängliches nerviges Bühnentemperament führte Orchester und Solisten zur Höhe ursprünglichen Ausdrucks. Völkers Szenenführung gab den intimen Bildern die drückende Atmosphäre, während er mit den Chormassen nicht immer den engen Kontakt fand. Vor den stimmungsstarken Bühnenbildern *Gustav Vargos*, der das Kolorit suggestiv einfing, rollte das Schicksalsdrama in großem Zuge ab, gebändigt selbst in dem Tumult der Bauernrebellion. Die Chöre hielten wie stets außergewöhnliches Niveau. Durch sie empfing der Schluß der Oper mit dem machtvollen Choral einen feierlichen Ausklang von erschütternder Größe.

In Friedrich Schillers »*Wilhelm Tell*« besitzt das Deutsche Theater ein Freiheitsdrama von flammender nationaler Begeisterung. Seine Veroperung durch *Rossini* hat sich weder in Italien noch in Deutschland halten können, da das Textbuch jede dramatische Entwicklungsmöglichkeit in bilderbogenhafter Manier auflöste. Uns Deutschen ging außerdem diese musikalische Kur aus den gleichen Gründen gegen den Strich und die Natur wie Gounods Faust-Oper.

Die Notwendigkeit einer Neubearbeitung der Tell-Oper ist nicht recht einzusehen, noch weniger die Begründung, die ihr der Bearbeiter *Dr. Julius Kapp* mit auf den Weg gegeben hat Er weist auf die unvergänglichen Schönheiten der Partitur hin und meint, daß die Opernbühnen bei dem Mangel an neuen Schöpfungen auf derartige Wirkungen nicht verzichten können. Man kann hinter diese Worte ein großes Fragezeichen setzen, wenn man plötzlich als musikalisches Glanzstück des neuen Tell ein Gebet hört, das in Wirklichkeit die berühmte »*Preghiera*« aus Rossinis »Moses«

darstellt. Der Versuch, aus einer italienischen Spieloper ein heroisches Musikdrama hervorzukehren, ist teilweise sogar gelungen. Der Erfolg der Aufführung war außerordentlich groß und entsprechend dem Einsatz herrlichster Stimmen, unterstützt durch einen verschwenderischen szenischen Aufwand, ein theatralisches Ereignis. Für den Bühnentechniker Kapp und seinen musikalischen Helfer *Robert Heger* sprechen auch positive Eindrücke. Kapp hat zunächst einmal mit seinem Rotstift wahre Orgien gefeiert. Er hat den ursprünglichen Text gestrichen und der Musik einen neuen Wortlaut unterlegt. Die Grundidee der Oper wurde dem schweizerischen Lokalkolorit entrückt und aktualisiert durch die Verlegung des Akzentes auf den vaterländischen Kampf des Volkes gegen die landfremde Tyrannei. Der Führergedanke wurde betont herausgehoben, aber auch die Dominante der Rassenfrage angeschlagen. Aufzüge, Ballettszenen und Ariensätze fielen der opernklinischen Hand Kapps zum Opfer. Dafür blieb der retardierende Hochzeitszug in der Hohlen Gasse erhalten, und Arnold Melchthal mußte seine Prinzessin weiter mit »O Mathilde« ansingen. Der Freiheitsgesang im Finale läuft nach der Melodie des Allegro vivace aus der Ouvertüre.

Robert Heger hat dann noch verschiedene Zwischenspiele nach Motiven anderer Opern Rossinis geschrieben. Das große »Aber« dieser Operation liegt in der Stillosigkeit, mit der der spielerischen Musik ein wesensfremdes Heldenpathos aufgesetzt worden ist. Als Dirigent steuerte Heger mit kräftiger Hand auf die Dramatik der großen Oper los. *Hörths* Regie bändigte die Massen im Rahmen der monumentalen Bühnenbilder von *Benno von Arent* auf wirkungsvolle Art. *Rudolf Bockelmann* war ein kernig echter Tell. *Helge Roswaenge* sang den jungen Melchthal mit einer ans Wunderbare grenzenden Tenorherrlichkeit. *Michael Bohnen* erschien als Geßler hoch zu Roß und erwies sich als besserer Reiter denn Sänger. *Käthe Heidersbachs* Mathilde rettete durch Herbheit und Haltung die Liebesszene vor dem Abgleiten in banale Gefilde. Das Ballett *Rudolf von Labans* fühlte wieder einmal statt Ensemble-Geist einen Solisten-Ehrgeiz, der sich bis zu russischer Tanzmimik verstieg. — — Richard Wagner machte zuerst mit Nachdruck darauf aufmerksam, daß der deutsche Wald der atmosphärische Mittelpunkt von Carl Maria von Webers »*Freischütz*« ist. In dieser deutschesten aller Opern lebt und webt die Natur. Bildgestaltung und Regie haben sich dieser Natur unterzuordnen und sich mit dem Ausspielenlassen naiver Volkstümlichkeit zu begnügen. Die Neueinstudierung der *Staatsoper* war in musikalischer Hinsicht ein berauschendes Fest für das Ohr. *Wilhelm Furtwängler* zauberte aus dem Staatsopernorchester eine Klangseligkeit ohnegleichen, die von zartester Durchsichtigkeit bis zu straffer dämonischer Besessenheit alle Stufen des Ausdrucks durchlief. *Maria Müller* war eine ideale Agathe mit keuschherbem Schmelz in der Kehle. *Marcel Wittrischs* Max (kein schmächtiger Liebhaber, sondern ein naturburschenhafter Jägersmann!), *Erna Bergers* keckfrisches Ännchen, *Michael Bohnens* von gewichtiger Dämonie erfüllter Kaspar und *Kipnis'* würdiger Eremit bildeten ein erlesenes Ensemble, dem auch der Chor vollwertig zur Seite stand. Die Regie des Intendanten *Heinz Tietjen* ging ihre eigenen Wege, die in der Wolfsschlucht jeden Zusammenhang mit Webers Musik verloren. Hier entfesselte Tietjen einen Höllenspektakel der Maschinenkünste, die jeder Ausstattungsrevue Ehre gemacht hätten. Spukgestalten, zum Teil bewegungschorisch durcheinander getrieben, ein unheimlicher Leichenzug, ein bengalisch beleuchteter Wasserfall, handähnlich bewegte Äste und ähnliche Requisiten vereinigten sich zu einem teuflischen Furioso, das als Probeschuß des Maschinendirektors vielleicht Hochachtung verdient, aber in jedem Fall gegen den Geist der Oper und insbesondere der Musik verstößt. Warum diese Meyerbeeriade, die nirgends einen Angelpunkt in der Partitur findet? Weber verlangt seine Wildsau und die kreisenden Räder, nach denen ich vergeblich Ausschau hielt. In den buntbewegten Volksszenen zeigte Tietjens Regie eine glücklichere Hand, aber schon in der Einzelregie, so zwischen Agathe und Ännchen, wirkte ihr Pathos zu gestelzt und gestellt. Der eindrucksvolle Schwerpunkt der Aufführung — übrigens die 839. in der Staatsoper! — lag im Orchester, das unter Furtwängler herrlich beschwingt musizierte. *Friedrich W. Herzog*

BASEL: Neben *Hans Haugs* schweizerischer Volksoper »Madrisa«, die sich noch immer erfolgreich im Spielplan behauptet, brachte die Baßler Bühne, die in *Ernst Neudeck* einen ebenso energischen wie zielsicheren Führer besitzt, den »Barbier von Bagdad« von Peter Cornelius und Richard Strauß' »Arabella« in ausgezeichneter Weise heraus. *Alfred Waas*, der unvergleichliche Baßbuffo, bot im erst-

genannten Werke wiederum eine seiner plastischen und lebensvollen Gestalten, während das Ensemble bei Strauß durch seltene Homogenität erfreute. *Gebhard Reiner*

BRESLAU: Die Neuaufführungen des Monats waren: »Donna Diana« von *Reznicek* und »Hollandweibchen« von *Kalman.* Im Programmheft der Oper setzen Komponist und Librettist auseinander, nach welchen Grundsätzen die Umgestaltung der alten »Donna Diana« erfolgte. Dem heutigen Publikum dürfte das ziemlich gleichgültig sein. Es nimmt, ohne zu vergleichen, die umgearbeitete Donna Diana als Neuheit. Es begrüßte sie höflich und liebenswürdig. In der alten spanischen Komödie wirkt das Symbolische, wirkt die Grazie des Wortspiels; beides ist in der Atmosphäre des alten spanischen Rittertums gediehen. Nach eignem Geständnis hat Reznicek diese Atmosphäre überladen. Er glaubte, die Auflockerung mache eine Umgestaltung des Textes notwendig. Ob aber eine Umdichtung, wie sie *Julius Kapp* vorgenommen hat, notwendig war, erscheint zweifelhaft. In der neugeschaffenen bürgerlichen Umgebung behält zwar die Symbolik ihre Geltung, aber das Spiel verliert seine Eigenfarbe, es wird sogar undeutlich. Rezniceks Musik, die Musik der guten musikalischen Gesellschaft, klingt flüssig und elegant, die neue Instrumentierung ist voller Reize, der Rhythmus prickelnd. Die von *Franz von Hoeßlin* geleitete Aufführung kam erst allmählich in Schwung. (Unser Orchester ist infolge eines kaum bezwingbaren Arbeitspensums übermüdet.) Am besten gelangen — auch regiemäßig (Dr. *Walter Falk*) — die lyrischen Szenen. *Lore Hoffmann* war eine schön aussehende und schön singende Donna Diana, das Temperamentvoll-Kapriziöse blieb sie der Partie schuldig. Ausgezeichnet *Theo Lienhard* als Perin, vornehm, wie immer durch seine reife Kunst bestechend, *Gerd Herm Andra* als Don Diego. Als Floretta zeigte *Elly Weidlich* ein freundliches Soubrettentalent.
Das »Hollandweibchen« wurde von der Presse unfreundlich empfangen. Mit Recht. Wenn schon eine Operette, dann eine deutsche. Zahlreiche Anstellungsgastspiele eröffneten keine erfreulichen Aussichten auf die so notwendige Auffrischung des Solistenpersonals. Oft gutes Material, aber meist spärliches Können. Eine Ausnahme: die Koloratursängerin *Elfriede Sack* ist für Breslau verpflichtet worden. Leider nur für eine Spielzeit, dann darf sich die Staatsoper in Dresden ihrer feinen Kunst erfreuen. *Rudolf Bilke*

CHEMNITZ: Als zweite *Operettenuraufführung* brachte das Städtische Opernhaus »Liebe auf Reisen«, für deren Wortlaut *Richard Frenzel* und für deren Musik und Instrumentation *Hartwig von Platen* zeichnen. So unterhaltsam die hübsche Begebenheit ist, so wohllautend ist die Musik, die nichts Neues sucht, sondern bewußt in die Nähe der Wiener Dreitaktoperette rückt. Jedoch gibt sie ihr Bestes in den Buffoduetten, in denen der Rhythmus »tonangebend« ist. Noch nicht durchgeführt ist ein rechter Endgesang, zu dem der erste Akt ansetzt. Die saubere und abwechslungsreiche Instrumentation entschädigt auch für die tiefe Lage vieler Melodien, deren Wirkung durch Nichtberücksichtigung der strahlenden Stimmregister etwas leidet. *Hans Mikoreys* Stabführung und *Otto Daues* Spielleitung führten das nette Werk zu gutem Erfolge. *W. R.*

FREIBURG i. B.: In der Sonderreihe »Die deutsche Spieloper« kam »Die Entführung aus dem Serail« von W. A. Mozart in Neueinstudierung heraus. *Konwitschny*, der musikalische Oberleiter des Stadttheaters, ließ in echt Mozartschem Geiste musizieren. Seinen Intensionen folgten willig die Bühnensänger. *Ilse Wald* als Constanze war bezaubernd und gab wieder einmal eine Leistung aus dem Vollen. Als Pedrillo stand zum ersten Male *Erich Hummel* auf der Bühne, den, nach Bühnensicherheit und Beweglichkeit zu urteilen, niemand für einen Neuling gehalten hätte. Auch seine gesanglichen Leistungen waren ansprechend und befriedigend. Die Regie *Arthur Schneiders* war dem leichten Spielcharakter dieses Werkes nicht gewachsen. In derselben Reihe ging Haydns köstlichfrisches Werk »Die Welt auf dem Monde« über die Bühne. Die Aufführung hatte Niveau. *Konwitschny* führte diese Spieloper zu einem vollen Erfolg. Zu Pietro Mascagnis Gedenken fand seine »Cavalleria rusticana« eine würdevolle Aufführung. Als Gast sang *Hans Höfflin* (früher Staatsoper Stuttgart) den Turiddu. Die übrigen Rollen waren gut besetzt. Ein künstlerisches Ereignis war die Erstaufführung von Verdis Oper »Die Sizilianische Vesper«. Dieses Werk, das der ersten Schaffensperiode des italienischen Meisters entstammt, ist ein echter Verdi. Eine geradezu verschwenderische Fülle an melodischen Einfällen wird

da ausgegossen; die dramatischen Impulse sind getragen von echt vaterländischer Begeisterung. An dieser Partitur konnte Franz Konwitschny sein ganzes Können zeigen. Das prachtvoll spielende Orchester führte er zu mächtigen Steigerungen, und auch die Massenchöre hielt er straff in der Hand, im Gegensatz zu Arthur Schneider, dessen Regie an den Massenszenen scheiterte. Vornehm und eindrucksvoll dagegen war der szenische Rahmen, den *Kolter ten Hoonte* mit seinen Bühnenbildern geschaffen hatte. Schauspielerisch und gesanglich zeigte sich *Fritz Neumeyer* seiner anspruchsvollen Partie gewachsen. *Ilse Wald* konnte in ihrer Rolle wieder ihr ganzes Können entfalten. *Heinz Daniel* sah sich vor eine große Aufgabe gestellt, die er befriedigend löste. Man wird diesen aufstrebenden Künstler im Auge behalten müssen. Mit bewährtem Geschick hatte Konwitschny für die übrigen Partien brauchbare Kräfte ausgesucht. Die Erstaufführung dieser Oper gestaltete sich zu einer eindringlichen Angelegenheit. *Rudolf Sonner*

HAMBURG: Mit einer völligen Neueinstudierung des »Lohengrin« führte sich *Eugen Jochum* als Operndirigent ein. In wochenlanger Vorbereitung und sehr gründlicher Probenvorarbeit brachte man das Werk Wagners, das edelste Volkstümlichkeit genießt, szenisch und klanglich, mit dem neuen Staatsorchester, in einer Form heraus, die zugleich als Bekenntnis für die Bestrebungen, das Programm der jungen Staatsoper zu bewerten war. Die Inszenierung stützte sich auf eine Art Verschmelzung von Entwürfen, die Generalintendant *K. H. Strohm* als Regisseur in Aachen und der Bühnenbildner *Wilhelm Reinking* in Darmstadt verwandt haben. Beide begegneten sich mit Glück in dem Bestreben, anschaulich historische, mehr naturalistisch gerichtete mittelalterliche Romantik zu geben wie auch einen optisch-räumlichen Rahmen zu schaffen, in dem der rein menschliche Gehalt der Handlung, bei Abdämpfung pathetischer Züge, symbolische Gestalt gewinnen konnte. Die glücklichste Eingebung des zweifellos recht begabten Bühnenbildners ist der zweite Akt, der, trotz der Einwände, die sich gegen die räumliche Enge des alten Burghofes, vor allem für die Gruppierung des Münsterzuges, erheben ließen, von schönstem bildlichen Reiz war. Die beiden anderen Akte, mit einer Schelde-Mündung, über der strahlender Himmel blaute und Fähnlein lustig im Winde flatterten, auch die sinnvoll gegliederte Brautgemach-Szene, boten der Handlung eine wirkungsvolle Entfaltung.

Die saubere, musikalisch abgetönte Wiedergabe der Partitur (am besten im zweiten Akt) unter Eugen Jochum, wurde auf der Bühne durch musikdramatisch lebensvolle Leistungen von *Hertha Faust* (Elsa), *Sabine Kalter* (Ortrud), *Hans Grahl* (Lohengrin), *Rudolf Bockelmann* als Gast (Telramund), *Mathieu Ahlersmeyer* (Heerrufer), *Alfred Schütz* (König Heinrich) gestützt. Sehr gut bewährten sich die neuen Chöre unter Leitung von *Max Thurn*, mit bedeutend verstärktem Mitgliederbestand. Die Vorstellung fand als offizielle Eröffnung der neuen Ära der Staatsoper, bei einem vollbesetzten, festlich gestimmten Haus, starken Erfolg.

Als zweite Neueinstudierung kam die »Undine« von Lortzing heraus (die einst, 1845, für Hamburg zur Uraufführung bestimmt war). Dieser (späte) Beitrag Lortzings zur romantischen Oper Webers und Marschners erhält, trotz der Begrenzungen, mit denen Lortzing den Stoff gestaltete, seine unverminderte Wirkung gerade dadurch, daß Lortzing sein eigenstes Wesen nirgends aufgab, daß er eine Zauber- und Märchenoper schuf, die sich ganz naiv-sinnig, herzerfreuend volkstümlich gibt. Mit den neuzeitlichen technisch-maschinellen Mitteln der Hamburger Bühne, mit geschmackvollen Bühnenbildern von *Heinz Daniel*, die die rechte Mitte zwischen Märchenglanz und mittelalterlicher Ritter- und Burgenromantik hielten, in der sauberen Gestaltung des musikalischen Teils unter *Richard Richter*, wurde die Aufführung, als neuer Gewinn für den Spielplan, ein starker Erfolg. In Einzelheiten wich man von der Originalfassung und den Originalangaben Lortzings ab, im ersten Bild, das man vor statt in der Fischerhütte spielen läßt, im letzten, das Kühleborns Wasserpalast zu einer Art »Rheingold«-Bild, mit stärkerer Betonung des seelisch-ideellen Moments, vereinfacht. Die Hauptrollen sangen *Ilse Koegel* (Undine), *Martha Heister* (Bertalda), *Paul Kötter* (Hugo), *Mathieu Ahlersmeyer* (Kühleborn), *Max Lohfing* und *Peter Markwart* (Kellermeister und Knappe), *Jul. Gutmann*, *Hedy Gura* (Fischerpaar), *Alfred Schütz* (Pater Heilmann). *Helga Swedlund* steuerte mit ihrer Tanzgruppe ein anmutiges Divertissement bei; auch hier war den Chören *(Max Thurn)* besondere Sorgfalt zugewandt. Von der ursprünglich geplanten Zyklus-Aufführung des

»Ring« wurde noch, sehr genau vorbereitet, die »Walküre« gebracht; »Siegfried« und »Götterdämmerung« mußten, wegen Vorbereitungsschwierigkeiten, vorläufig ausfallen.

Max Broesike-Schoen

KOBLENZ: Mit Beginn der Winterspielzeit zog Dr. *Hans Preß* als neugewählter Intendant in das Stadttheater ein. Wenn man auf seine Tätigkeit in künstlerischer und verwaltungstechnischer Hinsicht zurückschaut, so war er ernstlich und auch mit sichtlichem Erfolge bemüht, das Leistungsmoment der Grenzlandbühne zu heben, wie auch am ganzen Mittelrhein bei allen Ständen Interesse für das Theater, als Stätte ernsten Kunstwillens, zu wecken. Daneben galt sein vornehmstes Streben, die arbeitslosen und in Not geratenen Volksgenossen durch Freivorstellungen am künstlerischen Leben teilnehmen zu lassen.

Trotz der bescheidenen geldlichen Mittel, die für die Oper zur Verfügung standen, vermochte er den Spielplan abwechslungsreich und lebenskräftig zu gestalten, allerdings unter möglichster Bevorzugung der altvertrauten Werke des Operntheaters. (Macht des Schicksals, Nachtlager in Granada, Der Evangelimann u. a.)

Der Hauptteil der Probearbeit galt seit November der Einstudierung der lyrischen Komödie »Arabella« von Richard Strauß, die in einer für die beteiligten Künstler zur Ehre gereichenden Aufführung herauskam. Sie gestaltete sich zu einem wirklichen Höhepunkt der Leistungsfähigkeit der Koblenzer Bühne, an dem der gesamte Mittelrheinbezirk freudigen und dankbaren Anteil nahm. Die Aufführung, weniger auf spielerische Leuchtkraft der Farben und buntschillernde Leidenschaftlichkeit, als auf schlichte Ausdrucksbetontheit und geistvolle Charakterisierung gestellt, vermochte nachhaltigsten Eindruck zu hinterlassen. In der Baritonpartie des »Mandryka« gastierten *Clemens Kaiser-Breme* vom Opernhaus in Essen und Dr. *Alfred Poell* vom Opernhaus in Düsseldorf, während die Titelrolle der heimischen *Alice Ritter* anvertraut wurde.

Der musikalische Oberleiter der Bühne, städtischer Kapellmeister *Wolfgang Martin*, bestätigte im Laufe der Spielzeit immer mehr den schon bei seinem ersten Auftreten gemachten Eindruck einer für das Theater begabten, ernsten und zum Höchsten strebenden Dirigentenpersönlichkeit.

Die Operette, welche sich endlich einmal auch der deutschen Schöpfungen besann (Künneke »Glückliche Reise« u. a.) wurde verschiedentlich von Dr. *Ludwig Meinecke* musikalisch betreut; herzlich begrüßt, kehrte Dr. Meinecke an die Stätte zurück, der er vor einigen Jahren noch als Intendant vorstand.

Heinrich Held

LEIPZIG: Operndirektor Dr. *Hans Schüler* erachtet es als eine seiner vornehmsten Aufgaben, den Wagnerschen Musikdramen eine Gestaltung zu geben, die sich restlos mit dem Willen ihres Schöpfers deckt. In dieser Beziehung waren die vor wenigen Monaten durch Oberspielleiter *Wolfram Humperdinck* und den phantasiereichen Bühnenbildner *Carl Jacobs* besorgten Neuinszenierungen von »*Rheingold*« und »*Walküre*« richtungweisende künstlerische Taten, die u. a. völlig neuartig und glückliche Lösungen der Szenen in der Tiefe des Rheins, der Regenbogenbrücke und des Feuerzaubers brachten.

Diese szenische Erneuerung des Wagnerschen Werkes wurde jüngst in einer festlichen Aufführung der »*Meistersinger*« fortgesetzt. Den äußeren Anlaß dazu gab die Feier der *Grundsteinlegung des Richard-Wagner-Nationaldenkmals* am 6. März. Dieser unvergeßliche Tag, der durch die Anwesenheit unseres Führers *Adolf Hitler* zu einem Volksfest im wahrsten Sinne des Wortes wurde, konnte keinen glanzvolleren Abschluß finden als mit einer Aufführung des Werkes, mit dem der Bayreuther Meister dem deutschen Wesen und dem deutschen Volkstum ein unvergängliches Denkmal gesetzt hat. Selten ist das Leipziger Opernhaus von einer solchen festlichen Stimmung durchflutet gewesen wie an diesem Abend: auf der Bühne huldigte man dem größten Sohne der Stadt, im Zuschauerraum jubelte man vor und nach den Aktschlüssen stürmisch dem Führer des Dritten Reiches *Adolf Hitler* zu, der mit Dr. *Goebbels*, Reichsstatthalter *Mutschmann* und anderen Vertretern der Reichs- und Landesregierungen inmitten eines erlesenen Kreises von Ehrengästen der Vorstellung beiwohnte.

Das neue szenische Gewand, das Operndirektor Dr. *Schüler* im Verein mit seinem ausgezeichneten bühnenbildnerischen Helfer *Carl Jacobs* geschaffen hat, dürfte für alle künftigen Meistersinger-Inszenierungen vorbildlich werden. Es ist ganz erfüllt von der Werktreue gegen die Vorschriften des Meisters und hat die mancherlei dagegen verstoßenden Willkürlichkeiten, die sich im Laufe des letzten Jahrzehnts bei uns eingenistet hatten, beseitigt. Eine sehr glückliche Lösung hat das Bild des

ersten Aktes gefunden, das einen perspektivisch vortrefflich gelungenen Querschnitt durch die Katharinenkirche zeigt; von großem Reiz ist weiter der trauliche Häuserwinkel des zweiten Aktes, der aus etwa fünfzig in alten deutschen Städten gemachten Skizzen gewonnen wurde. Einen Anblick von hinreißendem Zauber endlich bot die geräumige, leicht ansteigende Festwiese, deren Hintergrund einen prachtvollen Blick auf das alte Nürnberg bietet. Aufs sorgsamste abgestimmt waren auch die nach Bildern von Dürer, Lukas Cranach und Holbein angefertigten Kostüme, die im Verein mit den prächtigen Bühnenbildern ein Stück deutsches Mittelalter hervorzauberten. Hand in Hand mit dieser szenischen ging die musikalische Erneuerung des Werkes, mit der Generalmusikdirektor *Paul Schmitz*, unterstützt von dem herrlich spielenden Orchester, einen erneuten Beweis seiner im Wagnerschen Werk verwurzelten Künstlerschaft gab. Die Sänger, an der Spitze *Walther Zimmers* menschlich ergreifender und überzeugender Sachs, *Walter Streckfuß* (Beckmesser), *August Seider* (Stolzing), *Maria Lenz* (Eva), sowie die anderen Solisten standen sämtlich auf einer hohen Stufe echten Wagner-Stils. Ganz hervorragend auch die in der Schlußszene durch den *Gewandhauschor* und den *Leipziger Lehrer-Gesangverein* verstärkten Chöre; die auf der Festwiese zu etwa 350 Mitwirkenden angewachsenen Volksmassen boten für Auge und Ohr geradezu überwältigende Eindrücke. — Es war ein ehrenvoller und denkwürdiger Tag der Leipziger Oper, ein machtvolles Bekenntnis der Stadt Leipzig zu ihrem großen Sohne Richard Wagner! *Wilhelm Jung*

MAGDEBURG: Das Hauptereignis des neuen Jahres war für das Stadttheater bisher eine grundlegend neu inszenierte und musikalisch neu gestaltete Aufführung des »Rosenkavalier«, die weit über dem Niveau einer »Provinz«-Bühne stand. *Erich Böhlke* erwies seine ganz spezielle Qualifikation zum Strauß-Dirigenten; die szenische Formung hatte *Edgar Klitsch* ganz auf den Stil der musikalischen Komödie gestellt. Dieser, von wundervoller Harmonie getragene Zusammenklang wurde durch die solistischen Leistungen der Bühne ausgezeichnet ergänzt. An sonstigen Aufführungen sind der »Maskenball«, den *Hubert Franz* historisch auslegte und *Walter Müller* musikalisch geschickt ausdeutete (von den Sängern vor allem *Grete Kraiger*, die junge Hochdramatische, die mit Ablauf der Spielzeit nach Hannover geht), zu erwähnen, ferner »Tiefland« mit *Carl Hartmann* als ständigem Gast, und der sorgfältigen Darstellung, keineswegs des Werkes wegen, »Mignon« mit *Gerhard Hüttig* am Pult. Die Operette vermittelte zwei Novitäten: W. W. Goetzes »Akrobaten des Glücks« und Millöcker-Steffans »Gasparone«. — Für den inzwischen ausgeschiedenen Intendanten Edgar Klitsch hat *Erich Böhlke* die künstlerische Gesamtleitung übernommen; für den Rest der Spielzeit sind vorgesehen: »Intermezzo«, »Elektra« und der »Holländer«. Bedauerlicherweise vermißt man den Namen Hans Pfitzners. *Erich Valentin*

MÜNCHEN: *Puccinis »Mädchen aus dem goldenen Westen«* hat in Deutschland nie recht heimisch werden können. Hauptsächlich wohl wegen des dürftigen Textbuches, das an Schauern der Kinodramatik den Durchschnitt billiger Kriminalromane erreicht, ohne jedoch durch die aufregende Spannung dieser Art Literatur zu erfreuen. Nicht so die Musik, deren artistische Vollendung in ihrer begrenzten sinnlichen Ebene man rückhaltlos genießen kann, auch wo sie Erinnerungsbilder an die ursprünglichsten Schöpfungen der Puccinischen Muse wachruft (»Bohême«). Die Bayrische Staatsoper hat sich jetzt — 20 Jahre nach der deutschen Uraufführung — dieses Werkes mit aller Sorgfalt angenommen und es in einer vortrefflichen Aufführung herausgebracht. *Leo Pasettis* echt und formschön wirkende Bühnenbilder lieferten einen guten Rahmen für die Spielleitung *Alois Hofmanns*, der die ganze Wildwestromantik alter Indianergeschichten kindlichen Gemütes aufleben ließ. Die sentimentale Süßigkeit des italienischen Melos wurde von *Hans Knappertsbusch* in einer geradezu erstaunlichen Weise nachempfunden und mit höchster Intensität zum Klingen gebracht. Hervorragend die Besetzung der Hauptpartien mit *Hildegarde Rauczak* als Minnie, *Fritz Krauß* als Johnson und *Josef Rühr* als Sheriff. *Oscar von Pander*

OLDENBURG: Der Monat Februar brachte uns zwei Opernpremieren, zwei Sinfoniekonzerte und einen Kammermusikabend, die wegen ihrer Bedeutung für das Oldenburger Musikleben einer kurzen Würdigung bedürfen. Mit der Neuinszenierung der »Walküre« hat die Landesoper erneut ihre hochwertigen Qualitäten beweisen können, da diese Aufführung den verwöhntesten Ansprüchen voll gerecht wurde. Von allge-

meinem Interesse war vor allem eine bühnentechnische Umgestaltung des 1. Aktes durch Oberspielleiter *Fritz Wiek*. Er wich von dem gewohnten Bühnenbild ab und gestaltete das Haus Hundings nach dem Vorbilde des niedersächsischen Bauernhofes. Der Herd stand daher in der Mitte der Bühne, darüber der traditionelle »Rähm« mit Kesselhaken und Kessel. Die Esche stützte als linker Eckpfeiler die riesige Wohndiele. Im Hintergrund ein Wagen, der im Prinzip dem Wagen des Osebergfundes nachgebildet war; dazu Tisch und Stühle in betont ungefüger Schwere. Zwar stehen diese technischen Einzelheiten im Widerspruch zu der geltenden Tradition und den Regieanmerkungen Wagners, dienen aber trotzdem dem Werke des Meisters und beweisen, daß eine derartige Auffassung der germanischen Vorzeit mehr entspricht als die herkömmliche Ausgestaltung des 1. Aktes. Das Opernensemble, das in dieser Spielzeit besonders hochwertig ist, erzielte einen ungeahnten Erfolg. *Wilhelm Wagner* als Siegmund, *Condi Siegmund* als Wotan, *Minna Krasa-Jank* als Brünhilde und *Annelies Roerig* als Sieglinde verhalfen der Aufführung zu einer uneingeschränkten Anerkennung durch die gesamte Presse. Das Landesorchester musizierte unter Leitung von Musikdirektor *Willy Schweppe* in der gewohnten Gründlichkeit. Ein großer Erfolg wurde eine Wiederholung der Oper mit *Erna Schlüter* (Düsseldorf) in der Titelpartie.

In der Neuaufführung des »Troubadour« hinterließ die Gestaltung der Bühnenbilder durch *Erich Döhler* einen guten Eindruck. Der Künstler schaffte etwas ganz Neuartiges, indem er die südlichen Gemälde gewissenhaft der Natur entnahm. Die Wiedergabe des Werkes war im ganzen gut; *Wilhelm Wagner*, *Walther Schulze*, *Evamaria Riebensahm* und *Annelies Roerig* gaben als Träger der Hauptrollen ihr bestes. Die musikalische Leitung hatte wiederum *Willy Schweppe* inne, dessen zurückhaltende, doch alle Effekte herausholende Stabführung den orchestralen Anforderungen Verdischer Musik voll gerecht wurde. *Werner Oldag*

ROSTOCK: In einer stilvollen Tristanaufführung mit der wunderhehren Isolde von *Sabine Offermann* (Hamburg) und dem ausgezeichneten Tristan von *Rainer Minten* (Schwerin), denen von den Rostockern *Maria Pahl* (Brangäne), *Hans Kicinski* (Marke), *Arthur Bard* (Kurwenal) ebenbürtig zur Seite traten, bewährte das »norddeutsche Bayreuth«, wie das Rostocker Theater öfters genannt wurde, seinen guten Ruf aufs neue. *Adolf Wach* war ein Führer, dem alle auf der Bühne und im Orchester mit Begeisterung folgten. Man hörte mitunter Klänge aus längst verschollener Münchener Glanzzeit, da Wach aus Mottls Schule hervorging. Unsere »Arabella«, ebenfalls unter *Wach*, mit *Lislott Groß* und *Bard* (Mandryka) kann getrost den Vergleich mit großen Theatern aufnehmen. Pfitzners »Christelflein« *(Julia Lührs)* im weihnachtlichen Zauber half mit der Musik über die Schwächen des Textbuches hinweg. Humperdincks »Königskinder« unter *Karl Reise* wirkten ergreifend schön, dank der verständnisvollen Wiedergabe aller Rollen, vornehmlich der Gänsemagd von *Irmi Overhoff*. Waltershausens »Oberst Chabert« unter *Karl Reise* mit *Bard* in der Hauptrolle war eine Glanzleistung, ohne jedoch die wohlverdiente Teilnahme der Zuhörer zu finden. Die »Zauberflöte« wurde nach längerem Fehlen im Spielplan mit Dank begrüßt. Flotows »Fatme« und Verdis »Don Carlos« erzielten mehr geschichtliche als unmittelbare Würdigung, obschon von seiten der Spielleitung *(Bormann)* alles getan war, um das Werk des Mecklenburger Komponisten, das viele schöne Einzelheiten enthält, unserem Geschmack genießbar zu machen.

Die Operette erfreute sich unter dem Stab von *Müller-Örtling* und der Spielleitung von *L. Grosser* mit sehr guten Gesangskräften *(Hedwig Gitzke, Rosl Schaffrian)* sorgfältiger Pflege. Unter den zeitgemäßen Schlagern (Anneliese von Dessau, Zarewitsch, Schwarze Husaren, Page des Königs) schnitt das »Ännchen von Tharau« am besten ab.

Die deutsche Bühne wirkte sich in der Weise aus, daß die für sie bestimmten Opern öfters als sonst wiederholt werden konnten, wodurch aber die anderen Aufführungen trotz gründlichster Vorbereitung etwas ins Hintertreffen gerieten. Es wird in Zukunft die Aufgabe der Theater sein, einen Ausgleich zu finden, der allen Anforderungen Genüge tut.

W. Golther

WIEN: Das Operntheater hat die »*Vier Grobiane*« von *Ermanno Wolf-Ferrari* in einer entzückenden, virtuos bewegten und höchst lebendigen Aufführung herausgebracht. Das Werk gehört nach Stil, Charakter und Entstehungszeit ganz zu den »Neugierigen Frauen«, die — 1905 unter Gustav Mahler gegeben — Erinnerungen an eine nicht weniger beschwingte Meisteraufführung wek-

ken. Hier wie dort der gleiche künstlerische Plan und die gleiche Taktik: Wiederbelebung der feinen musikalischen Komödie im Geiste der alten Meister, im Geiste Rossinis oder des »Falstaff« von Verdi, und mit respektvoller Bedachtnahme auf Verwandtes aus der deutschen Oper, auf Mozart, auf Lortzing. Hier wie dort aber auch die weitgehende und nicht ungefährliche Beschränkung auf altmodisches Formelwesen, am liebsten auf die Phraseologie der Opera buffa. Beide Opern schöpfen zudem aus der gleichen Stoffquelle, aus Goldonis lockerem Komödienwerk, das alle menschliche Schwachheit so lustvoll anprangert, neugierige Frauen oder querköpfige Männer. Freilich, Intrigen einzufädeln und zielvoll durchzuführen, ist nicht eben Goldonis Stärke. Er stellt seine Typen, Masken oder Figurinen aufs Theater, läßt ihren drolligen Mechanismus ablaufen und damit basta. Wo aber Masken und starre Puppen die Szene bevölkern, bleibt füglich wenig Raum für Beseeltes, für Gemütvolles. — Das ist kein Manko für einen Komponisten, der selbst gleichsam Puppenspieler sein will. Und als solcher hat sich Wolf-Ferrari seine Form, seinen Stil, seine spezifische Art geschaffen. Seine Musik greift die maskenhaften Themen, Motive und Melodiefloskeln der alten Praxis auf, Puppen aus Klangstoff, die er mechanisch bewegt, am Drahte singen, spielen und tanzen läßt. Verblüffend ist die tonkünstlerische Gewandtheit, mit der diese Elemente zusammengestellt und in Beziehung gebracht werden, verblüffend die virtuose Sicherheit in der Handhabung eines galant verjüngten historischen Stils, verblüffend freilich auch die Einfalt des Konzepts, das auf Ursprüngliches und irgendwie Schöpferisches grundsätzlich verzichtet und Musik sozusagen am laufenden Band erzeugt. Denn so fein, so meisterlich das auch gemacht ist, so hübsch das alles klingt und sprüht und schnattert, im Grunde ist's nichts anderes als ein Uhrwerk, das geschwätzig abläuft. Und das man immer wieder frisch aufziehen könnte: es würde zu sämtlichen dreihundert Komödien Goldonis ähnliche Musik abschnurren lassen ... Geist und Phantasie der Aufführung entzünden sich gerade am Retrospektiven, Unzeitgemäßen in Text und Musik. Nichts Unwägbares, nichts seelisch Bedingtes stört hier die dramaturgisch oder bühnentechnische Berechnung, und als einfallsreicher Arrangeur possierlichen Puppenspiels ist Oberregisseur Dr. *Lothar Wallerstein* ganz in seinem Element. Auch etliche Übertriebenheiten da und dort fallen nicht aus dem Rahmen. Wie seinem szenischen Mitarbeiter, so liegt auch dem Direktor und Dirigenten *Clemens Krauß* der artistische Operntyp, wie ihn dieses Werk in Stilreinheit darstellt, besonders am Herzen. Er leitet Ensemble und Orchester mit gelenkiger, virtuoser Gebärde: man kann solche Musik nicht subtiler, nicht pointenreicher zum Erklingen bringen. Im gleichen Stil wird das Einzelspiel in Bewegung gesetzt, wird die Puppenstube, die die Bühne geworden ist, bevölkert. Sie alle, Sänger und Sängerinnen, halten sich streng an das Konzept und so tritt ihre individuelle Bedeutung taktvoll zurück. Sie alle sind ungefähr gleich gut, die Damen *Bokor*, *Kern*, *Achsel* und *Anday* und die Herren *Jerger*, *Zec*, *Manowarda*, *Wiedemann*, *Maikl* und *Zimmermann*.

Im übrigen macht das Operntheater mit *Lehars »Giuditta«* glänzende Geschäfte. Lehar in der Wiener Oper: dagegen ließen sich sehr nahe liegende und sehr stichhaltige Einwände geltend machen. Indessen, der Genius des Instituts, oft bewährt in schwieriger Lage, ist widerstandsfähig genug, um auch Zuzug aus stil- und gattungsfremder Sphäre zu vertragen, zumal wenn es sich um eine Ausnahme, um etwas Einmaliges handelt. Und das ist hier der Fall. Es galt Lehar zu ehren, den Erfinder süßer, galanter Musik, die als Wienerisches Gut auf der ganzen Welt heimisch ist. Lebte Lehar im alten Griechenland, er wäre längst der Auszeichnung teilhaftig, im Prytaneum gespeist zu werden; in unserer Welt mußte man eine andere Form suchen, den Dank der Nation abzustatten, und keine schönere konnte gefunden werden, als Lehars Musik an die festliche Tafel des Operntheaters zu laden, als seiner leichtgeschürzten Muse den Tempel ernster Musik zu öffnen ... Der feierliche Akt verlöre aber seinen besten Sinn, wenn es sich dabei nicht um ein typisches Leharwerk handelte, wenn der Meister etwa nur in Konkurrenz träte mit den landläufigen Repräsentanten der am Opernring heimischen Gattung. Nein, es durfte keine »Oper« sein und »Giuditta« tat vielleicht des Guten schon zu viel, daß sie sich immerhin opernmäßig herrichten und ausstaffieren ließ. Das ist weniger die Schuld Lehars als die seiner allzu ambitionierten Textautoren, *Paul Knepler* und *Fritz Löhner*, die sich's nicht nehmen ließen, die Geschichte ihrer marokkanischen Carmen ins Psychologisch-Anspruchsvolle, ja beinahe ins Tragische zu wenden. So entstand

ein übles Mischprodukt, das völlig indiskutabel wäre, wenn nicht eben Lehars Musik diesen Niederschlag ungeistiger Gesinnung verhüllte und das Ganze sozusagen mit Wohlgefallen vernebelte. Diese Musik besitzt ja in so hohem Maße die Fähigkeit, kraft ihrer sinnlichen Faszination das ästhetische Gewissen zum Schweigen zu bringen und die Aufmerksamkeit einzig auf die melodisierende Phraseologie, auf den stets gefälligen, stets populären Ton- und Klangstoff zu konzentrieren. Die Bezauberung breitester Publikumsschichten konnte um so sicherer eintreten, als *Jarmila Nowotnas* gewinnende Persönlichkeit die Aufführung zu einer in ihrer Art schlechthin vollkommenen macht. *Heinrich Kralik*

PAUL GRAENER, TRÄGER DES STAATL. BEETHOVENPREISES 1934

Beim Umbruch des vorliegenden Heftes erhalten wir die Nachricht, daß *Paul Graener* den Beethovenpreis für 1934 erhalten hat. Eine eingehende Würdigung wird der Komponist im Mai-Heft der »Musik« erfahren. Die Redaktion

* K R I T I K *

BÜCHER

GESCHICHTE DES ORGELSPIELS UND DER ORGELKOMPOSITION von Professor Dr. *Gotthold Frotscher*. Lieferung 4 (S. 193—256). Eine Tafel in Lichtdruck. Preis der Lieferung 1,85 Rm. Das Werk wird in etwa 17 Lieferungen komplett. Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.

Im Bildschmuck mit der ausgezeichneten Wiedergabe von Konrad Paumanns ehrwürdiger Münchener Grabplatte auf jene Kapitel der bisherigen Darstellung sinnvoll zurückweisend, deren Krönung die nunmehr abgeschlossene Schau über die italienische Orgelkunst des 16. Jahrhunderts darstellt, bekräftigt diese Lieferung den bereits gewonnenen Eindruck von Frotschers Leistung in vollem Maße (vgl. Heft 5 lf. Jg. S. 383). Begreiflicherweise nimmt bei der völlig neuen Problemstellung der alte »Ritter« nur noch Hilfsstellung als gelegentlich zitiertes Quellenwerk neben vielen anderen ein; fast alles mußte vom alten Text fallen.

Kernpunkt des Kapitels ist jener reizvolle Werdeprozeß selbständiger Instrumentalformen in der zweiten Hälfte des Cinquecento, den instrumentale *Wiedergabe* vokaler Vorbilder (Ricercar und Fantasia nach Motette, Kanzone nach Chanson) instrumentalorientierte *Nachbildung* jener Muster resp. vornehmlich instrumental gerichtete *Neubildung* (Toccata, Praeludium) und endlich zunehmende *Verselbständigung* zu einthematischem Orgelricercar und vornehmlich orchestraler Flickwerkkanzone kennzeichnen. Somit steht das Formproblem im Zentralpunkt des Interesses. Einleuchtend wird als Grund für die bekannten und bei zunehmender Formentwicklung und -differenzierung sich steigernden terminologischen Schwierigkeiten die »Verschiedenheit und Wandlung des motettischen Vorbilds« genannt und das Fehlen einer kontinuierlichen Entwicklungslinie steter Berücksichtigung empfohlen. In seinen durch vorzügliche Sachkenntnis fundierten und mit zahlreichen, zum Teil erstmalig veröffentlichten Notenbeispielen illustrierten Ausführungen bewährt sich Frotscher als unbedingt verläßlicher Cicerone durch die stattliche Ahnenreihe Frescobaldis. Jene großen Organisten Venedigs also, Cavazzoni und Buus, neben denen die Bedeutung des Schuloberhauptes Willaert als Orgelkomponist verblaßt, deren Kunst — nicht mehr im »Kindheitsstadium« befindlich und fern aller koloristischen Erstarrung, der bekanntlich die deutsche Orgelkunst im Zeitalter der Orthodoxie und Gegenreformation verfällt — zur steilen Höhe Gabrielischer Kontrapunktik und der »vorbarocken« Toccatenphantastik Cl. Merulo's hinführt. Darf diese Kunst beim Praktiker von heute weit mehr als rein antiquarisches Interesse beanspruchen, so wird er auch schwerlich an Frotschers fesselnder Einführung vorübergehen können.

In extenso wird dann die Schar meist oberitalienischer Kleinmeister und ihr Ringen mit dem Formproblem gewürdigt. Wertvolle Ausblicke auf die liturgische Literatur (Versetten), auf die Orgel im Gottesdienst (im Anschluß an

Banchieri), auf die Bedeutung charakterisierender und programmatischer Tendenzen (Echokanzone, Schlachtmusiken) für die zunehmende Nuancierung von Tempo und Dynamik runden das plastisch gestaltete Bild. Umrahmt wird dieses einleitend durch knapp gehaltene Abschnitte über Druck und Notation der italienischen Orgelmusik, abschließend durch solche über Spielanweisungen und Orgelbau, in dem sich (Vox humana!) gleichwie in dem aus der neuen Mission der Orgel als Generalbaßinstrument resultierenden Wandel des musikalischen Architekturgefüges die aufkommende Barockzeit ankündigt. Auch dieses Problem findet eine gut informierende Behandlung.

Daß endlich mancher nicht nur in der Popularliteratur festverwurzelte Irrtum getilgt wird (vgl. etwa das mittelalterliche Orgel-»Schlagen« S. 26/27 oder Venedigs angebliche Priorität in Sachen des Spiels auf mehreren Orgeln S. 213) ist kaum das geringste Verdienst des für Forschung und Lehre gleich wichtigen Buches, das auch bei der praktischen, stilistisch richtigen Wiedererweckung alter Musik seine Mission als unentbehrlicher Ratgeber erweisen dürfte. *Erich Schenk*

MUSIKLEXIKON von Prof. Dr. *Hans Joachim Moser*. Lieferung 8 u. 9, je 64 Seiten. Preis der Lieferung RM. 1,—. Das Werk wird in 15 Lieferungen komplett. Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.

Mit der achten und neunten Lieferung liegen jetzt fast drei Fünftel des Werkes vor; der Verfasser ist »über den Berg«. Aber auch der Leser schaut zurück auf das Erworbene. Manchmal war ihm bisher die Frage aufgestiegen: Wird der Verfasser bei aller Fülle der Kenntnisse und Spannkraft des Schaffens dieses scharfe Arbeitstempo einhalten, die erstaunlich hohe Qualitätsstufe bis zum guten Abschluß wahren können? Die Antwort ist jetzt gegeben — in einer Weise, welche die Erwartung sogar noch übertrifft. Das Tempo hat sich verschärft; denn der Verlag kündigt den Abschluß des Lexikons für Ende August an. Die Güte der Artikel aber ist die gleiche geblieben. Ja, man möchte fest glauben, daß sie zur entscheidenden 9. Lieferung, die den Kernbegriff »*Musik*« einführt, noch gestiegen ist. Da ist neben dem monumentalen Artikel »Musik« wirklich alles vertreten, was diesen Mittelpunkt umkreist: Musiker und Musikant, musikalisch und Musikalität, Musikgeschichte und Musikwissenschaft, Musikerziehung und Musikästhetik, Musikdruck (s. Notendruck) und Musikalienhandel, Musikkritik und Musikorganisation, Musiklehre und Musikdiktat und vieles andere mehr, das in der Aufzählung allein mehrere Zeilen füllen würde. Ein Meisterstück kluger Abwägung ist der Artikel »Moll«. Neben vielen andern zeugen besonders »Motette« und »Motiv« von Mosers zwingender und verständlicher Darstellung. Der Artikel »Mozart« ist kaum zu überbieten. Man beachte etwa, wie im Rahmen der Biographie ein jedes der Opernwerke eine kurze, treffende Charakteristik erfährt. Zur umfassenden Knappheit des Nietzsche-Artikels kehre ich selbst immer wieder lesend zurück. Das vielseitige, kaum zu übersehende Werkgefüge eines H. J. Moser aber konnte nur ein völlig Eingeweihter so kurz und so erschöpfend darstellen!

In der 8. Lieferung scheint mir der Artikel »Lied« im Mittelpunkt zu stehen, zumal in seiner kurzen Betonung des spezifisch *deutschen* Charakters dieser Gattung. Auch alles Zugehörige (Liedertafel und Liederkranz, Liederspiel, Liedform) ist kurz und gut beschrieben. »Marsch« und »Militärmusik« bringen die erste Zusammenfassung eines weitschichtigen Materials. Für das Gebiet der Musikgeschichte aber bieten Artikel wie »Ligatur« und »Mensuralnotation«, »Meistersinger« und »Minnesang«, »Lochamer Liederbuch« und »Luren« eine Fundgrube alles Wissenswerten — dem Fachmann zu Dank und dennoch jedem Laien verständlich. Die Fülle der biographischen Artikel und ihre gleichmäßige Güte hindern daran, einzelne besonders herauszuheben. Nur der merkwürdigen Dreiheit Mahler-Mendelssohn-Meyerbeer sei gedacht. Hier ist die Beurteilung besonders scharf abgewogen — ein erwünschter Beitrag zur Klärung des für die Musik besonders schwierigen Rasseproblems. Als letztes bleibt dem Leser der Ausblick auf die nahe Vollendung des jetzt schon unentbehrlichen und vertrauten Werkes, dem Kritiker die bange Frage, welche Form er der Besprechung der weiteren Lieferungen geben soll, da nichts »auszusetzen« ist, dem Verfasser aber die frohe und für das gute Ende förderliche Gewißheit, ein Standwerk deutscher Musikverbundenheit für das ganze Volk geschaffen zu haben. *Müller-Blattau*

ERHARD KRIEGER: *Die Spätwerke J. S. Bachs*. Verlag: F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen.

Durch diesen Sonderdruck wird eine außergewöhnlich wertvolle Aufsatzreihe aus der »Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik« der breiteren Öffentlichkeit zugänglich ge-

macht. Denn trotz der fast unübersehbaren Fülle der Bach-Literatur war bisher kaum ein Versuch unternommen worden, die innere stilistische Zusammengehörigkeit in den Spätwerken Bachs aufzuzeigen. Wenn auch das Schaffen des Thomas-Kantors in seiner Gesamtheit stets als Phänomen betrachtet worden ist, so geben die einzelnen Zeiten doch deutlich unterscheidbare Charakterzüge. *Krieger* faßt nun die »Matthäus-Passion« als Gipfel eines vokal-instrumentalen Dualismus auf. Dadurch wird der h-moll-Messe folgerichtig ihre Sonderstellung eingeräumt: die Objektivität des lateinischen Textes verbindet sich mit einer Tonsprache, die im Instrumental-Polyphonen ihre Wurzeln hat. Hiermit ist der stilistische Wendepunkt erreicht. Denn trotz der Höhe der verschiedenen Kantaten steht die Spätzeit im Zeichen der Instrumentalmusik und damit in dem »absoluter« Polyphonie. Über diese grundlegende Auffassung hinaus untersucht *Krieger* die Werke auf ihre organische Entwicklung und würdigt sie deshalb in einer Reihenfolge, die sich nicht streng an ihre zeitliche Entstehung bindet, dafür aber um so bestimmter die geheimnisvollen Fäden aufdeckt, die zwischen diesen »geistigen Schöpfungen der Menschenseele« vorhanden sind: Goldberg-Variationen, der Klavierübung 3. Teil, Kanonische Veränderungen über »Vom Himmel hoch«, musikalisches Opfer und Kunst der Fuge. (Eine Frucht der eingehenden Beschäftigung mit diesem höchsten Kulturgut ist auch Kriegers Neuordnung und Instrumentation des »musikalischen Opfers«, die bereits in XXV/12 der »Musik« besprochen wurde.) Auf die lichtvollen Ausführungen, bei denen technisches Rüstzeug und Gefühlswärme gemeinsam in die Tiefe dieser Wunderwelt dringen, kann leider im einzelnen nicht eingegangen werden. Bei stets den Kern betonender Knappheit wird dem Leser ein sicherer Weg in die mystischen Bezirke eines einzigartig vergeistigten Ausdrucks aufgezeigt. Niemand wird dies Bändchen, dessen Umfang in umgekehrtem Verhältnis zu seinem Inhalt steht, ohne reichsten Gewinn aus der Hand legen, denn (S. 33): »Wer im Werk Bachs sich zurechtfindet, empfängt den Hauch der Ewigkeit. Ist das nicht viel für uns Menschen?« *Carl Heinzen*

LOTHAR KÖHNKE: *Es ist ein Neues kommen (Reinhold Braun).* Für eine Singstimme mit Klavier (Orgel oder Harmonium). Verlag: Steingräber, Leipzig.
Das Lied meldet sich selbst als »ein neuer Trauungsgesang«. Vielleicht besteht danach, angesichts der unermüdlichen Wiederholung der gleichen Gesänge, ein Bedürfnis. Ob es allerdings durch das reichlich unplastische, etwas unsicher hin- und hermodulierende, dabei metrisch ganz einförmige Stück befriedigt wird, ist zumindest ungewiß.
Theodor Wiesengrund-Adorno

THEODOR PRÖPPER: *Choralvorspiele für die Orgel.* Verlag: L. Schwann, Düsseldorf.
HEINRICH WEBER: *Choralvorspiele für die Orgel, op. 10.* Verlag: L. Schwann, Düsseldorf.
Die beiden Hefte sind zweifelsohne für den Gottesdienst bestimmt. Sie beschränken sich daher auf das notwendigerweise knappe Ausmaß. Th. Pröpper gelingt vor allem in seinem letzten Vorspiel zu »Jesu, dir leb ich« ein prächtiges, in einem weiten Bogen gespanntes Vorspiel. Heinrich Weber ist der formell vielseitigere und daher interessantere. Das Bachsche Schritthema in F-dur aus dem wohltemperierten Klavier, das man hier in fis-moll als Nebenthema zu »Tu auf, tu auf, o Sündenherz« wiederfindet, stellt freilich eine mehr als überraschende Entlehnung dar.
Friedrich Herzfeld

CARL KITTEL: *Deutscher Volksgesang* (Benedikt Lochmüller) für 4stimmigen Männerchor a cappella, Kistner & Siegel-Leipzig. In breiten, festen Schritten zieht diese feierliche Weise einher, namentlich in großer Besetzung von packender Wirkung. Freilich sind urkräftige Bässe und strahlende Tenöre vonnöten. Ist diese Forderung erfüllt, dann muß das Hans Schemm gewidmete Werk beim Hörer die Herztöne auslösen, die dem Tonsatz innewohnen. *Dr. Alf Nestmann*

HANS LANG: *»Ob ich gleich ein Schäfer bin«* (Volkslied von 1880, bearbeitet für dreistimmigen Männerchor und Oboe, Nr. 6 der Reihe »Die Saengerey«). Verlag: Hochheim, Heidelberg.
Eine feine Arbeit! Die Dreistimmigkeit bewirkt Durchsichtigkeit des Satzes; der gute Einfluß der alten Meister ist in der polyphonen Grundhaltung unverkennbar.
Herbert Müntzel

THEODOR HAUSMANN: *4 Chöre für Jugendchor und Männerchor* op. 23. Verlag: Hochheim, Heidelberg.
Ungewöhnlich zumindest die Besetzung: einstimmiger Knabenchor gegen vierstimmigen Männerchor! Wirkungsvolle Musik, wenn sie auch satztechnisch in ausgetretenen Bahnen wandelt. *Herbert Müntzel*

HEINRICH WEBER: op. 9/2 *Introduktion und Doppelfuge für Orgel*, I. Schwann-Düsseldorf.

Viele neue Orgelwerke kranken daran, daß sie die vieltönigen Harmonien auf der Orgel falsch anwenden, die im Orchester wohl klingen, die aber auf der Orgel oft nur als Tonwust ans Ohr kommen. Weber verwendet auch diese Harmonien, aber er setzt sie als Klangmassen nebeneinander; so baut er in der breitwuchtigen Introduktion und im Schluß der Fuge vielfach klanglich ausgestattete Klänge wie Quader eine ungeheuere Mauer nebeneinander, in den kontrapunktierenden Teilen dagegen sind diese Klänge in das Maßwerk der Stimmen auseinandergebreitet, so daß immer Klarheit bleibt. Es ist ein Werk, leidenschaftlich aufgetürmt, an Reger durch die Macht seines Willens erinnernd, harmonisch aber selbständig erstanden. *Alf Nestmann-Leipzig*

KURT THOMAS: *Fünf dreistimmige Inventionen* op. 16 b. Edition Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Diese Inventionen sind meisterlich gekonnt, aber es will scheinen, als ob der neue Wein nicht so recht in die alten Schläuche paßt. Zum mindesten entspricht der Sachlichkeit und linearen Klarheit keine gleichwertige melodische Ansprechbarkeit und Eingänglichkeit. Am gelungensten ist wohl die 3. Invention; auch die 5. ist ein feines Spielstück, die übrigen sind jedoch zu konstruktiv und klanglich zu monoton. *R. M. Breithaupt*

LUTHERS KIRCHENLIEDER in Tonsätzen seiner Zeit, 1. Heft: *Der Weihnachtsfestkreis*. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Der Herausgeber, Konrad Ameln, ist wieder mit aller Gründlichkeit zu Werke gegangen und hat in dem vorliegenden Heft eine verdienstvolle schöne Arbeit vorgelegt. Die Kirchenchöre werden gern zu diesen schönen Choralbearbeitungen greifen. Die Zahl der Stimmen beträgt 2—6, also schon äußerlich ein abwechslungsreiches Bild. Als Bearbeiter erscheinen die bekanntesten Namen dieser Zeit wie Othmayer, Senfl, Forster, Triller u. a. *Herbert Müntzel*

JOHANNES NUCIUS: »*Ein geistliches Klagelied*« (Mitten wir im Leben sind, 5stimmig); »*Tenebrae factae sunt*«, 5stimmig; »*Das heilige Vaterunser*«, 5stimmig. Verlag: Der Oberschlesier, Oppeln, und Konrad Littmann, Breslau.

Drei Motetten für 5stimmigen gemischten Chor eines oberschlesischen Komponisten, der um 1660 lebte. Der ersten und der letzten liegt ein c. f. zugrunde, die mittlere ist eine freie Komposition des bei den Frühmeistern sehr beliebten Textes. Als Ganzes genommen, erscheint die Musik etwas steif und schwerfällig. Das beste Stück ist wohl »Tenebrae factae sunt«, das durch rhythmische und klangliche Farbigkeit die beiden andern überragt. *Herbert Müntzel*

MOZARTIANA: *Orchestersuite in C-dur* aus selten gespielten Werken von W. A. Mozart zusammengestellt und für den Konzertgebrauch eingerichtet von *Georg Göhler*. Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.

Streichquintett, Pauken, sowie Holz und Blech werden in den sieben Sätzen der Suite in reizvoller Abwechslung zusammengestellt, stilgetreu verwandt und geschmackvoll eingesetzt. Diese Suite kann nicht nur im Konzert, sondern auch von allen Kapellen, die echte Unterhaltungsmusik bieten können und wollen, mit bestem Erfolg gespielt werden. Auch in Schul- und Institutsorchestern wird man diese Mozartiana nicht übersehen dürfen. Unter Göhlers Hand entstand kein »Potpourri«, sondern ein Werk, in dem ein lebender Meister seine Verehrung für den verewigten Meister bezeigt. *Alf Nestmann*

JÓN LEIFS: *Drei Edda-Lieder, op. 4.*—Kyrie: »Herr erbarme Dich.« Nach altmodischen Themen für gemischten Chor a cappella mit einstimmigem Separatchor und einem Orgelvorspiel, op. 5. Verlag: Fr. Kistner u. C. F. Siegel, Leipzig.

Der isländische Komponist hat in allem, was er schreibt, eine eigene Note. Besonders seine Harmonik ist reich an neuen Klängen und Farben. Aber das ist das Wertvolle an ihm, daß sich der Farbwert stets mit dem poetischen Ausdruck deckt. Die innerliche Kraft der »Edda«-Lieder überzeugt. Es sind tiefgründige Gesänge, deren Bardenstil die herrlichen Texte der grauen Vorzeit in voller Wucht und tragischer Größe erstehen läßt. Das gleiche gilt von der Chorpartitur des »Kyrie«, dessen Aufführungswert unbestritten ist. *Rudolf Maria Breithaupt*

NEUE SCHALLPLATTEN

Orchestermusik

Die überlegene dirigiertechnische Meisterschaft *Erich Kleibers* ist unvergleichlich in der Präzision des Musizierens, aber gelegentlich auch überspitzt in der Ziselierung des Details. *Haydns* »*Drei deutsche Tänze*« und »*Serenade*«

(Telefunken 1340) werden zart und duftig hingelegt, nur in den Streichereinsätzen allzu spitz genommen. In *Berlioz'* »Ungarischem Marsch« (Telefunken S K 1215) und der gekürzten Ouvertüre zu *Emil Nikolaus von Rezniceks* »Donna Diana« ist Kleiber in seinem Element. Alle Spritzigkeit und Zündkraft dieser Musik wird von den Berliner Philharmonikern in rassigen Klang umgesetzt. Eine klanglich effektvoll ausgewogene Aufnahme ist das von *Wilhelm Franz Reuß* dirigierte Potpourri aus Puccinis »*Madame Butterfly*« (Telefunken E 1588), das in der Form einer freien Phantasie alle »gängigen« Melodien enthält.

Vier Tenöre

Unter den deutschen Operntenören gebührt heute *Helge Roswaenge* von der Berliner Staatsoper die Palme. In der in üppiger Kantilenenschönheit quellenden Singweise ist sein mit vollkommener Kultur geführter Tenor ein wahres Fest für das Ohr. Alle Vorzüge seiner Stimme kommen in den von *Erich Orthmann* vorzüglich begleiteten Arien »Leb wohl, mein Blütenreich« (Madame Butterfly) und »Ach, ihres Auge Zauberblick« (La Traviata) zu vollendeter Wirkung (Telefunken A 1538). Der Wiener Tenor *Koloman von Pataky* beherrscht den Belcanto mit Geschmack. »La donna é mobile« aus Verdis »Rigoletto« liegt ihm ausgezeichnet, weniger der Ausflug in die Operettenwelt von Oskar Strauß' »Walzertraum«, aus dem er das »Leise, ganz leise« herausschmettert (Odeon 11991). Aus »Cavalleria rusticana« singt *Herbert Ernst Groh* mit schönem, doch noch nicht in allen Lagen gleichwertigem Material das Trinklied und die Cavatine an Lola, die rosengleiche (Odeon 11966). *Franz Völker* bestätigt auch auf der Schallplatte seinen Ruf als erstklassiger Wagner-Sänger. Lohengrins Abschied und »Winterstürme« aus der »Walküre« (Grammophon 19731) sind im Lyrischen und Dramatischen ein vollgültiges Zeugnis für die edle Singweise dieses prachtvollen Tenors.

Wertvolle Gesangsplatten

Der Bariton *Hans Reinmar* ist in jenem »Zwischenfach« der Partien beheimatet, die heldische Akzente und lyrische Tonfülle verlangen. *Wotans Abschied* aus der »Walküre« wird von ihm in vorbildlicher Deklamation bewältigt. Den ganzen Zauber seiner männlich timbrierten Stimme vermag er in *Posas Tod* aus Verdis »Don Carlos« zu entfalten. Der breite Atem der Kantilene wird von ihm in eitel Wohlklang eingebettet (Telefunken E 1589 und E 1494). Kostbar und prunkvoll vereinigen sich in dem Duett des Arrigo und Montfort aus Verdis Oper »*Die sizilianische Vesper*« (Grammophon 90204) *Heinrich Schlusnus*' Bariton und *Helge Roswaenges* Tenor. Diese Aufnahme kann nur mit rückhaltloser Empfehlung bedacht werden. Noch eine andere Gesangsaufnahme verdient dieses Prädikat: *Emmi Leisner* singt mit unerhörtem Ausdruck und dem samtenen Schönklang ihrer Altstimme Richard Strauß' Wiegenlied »Träume, du mein süßes Leben« und Brahms' »Wie bist du meine Königin«, schmiegsam und nachgiebig begleitet von der Staatsopernkapelle (Grammophon 27326).

Zur Unterhaltung

In *Marita Gründgens* stellt sich ein junges parodistisches Talent vor, das in der »*Filmsucht*« mit eigenem witzigen Text Holländers »Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt« auf reizvolle und scharmante Art verulkt und Marlene ebensowenig ungeschoren läßt wie Greta Garbo und Lilian Harvey. Auf der anderen Seite der Platte (Telefunken A 1567) fesselt ein ebenfalls pointenreich vorgetragener Tango »Es muß wohl etwas um die Liebe sein« von Frey. Aus dem Tonfilm »Ein Mädel wirbelt durch die Welt« singen bzw. geben vor zu singen: *Magda Schneider* und *Harald Paulsen* (Odeon O 11976). Text und Musik kommen ohne Originalität aus. *Bernhard Etté* weiß einem an sich sentimentalischen Reißer »Dämmerung«, mit Heimatsehnsucht im Foxtrottempo, einen gewissen Schmiß zu geben (Gloria 13062). Und dann spielt er natürlich den jüngsten Meisel-Schlager: »Wir wollen Freunde sein fürs ganze Leben« (Gloria 13045), der von *Robert Renard* mit seinem Tanzorchester und Vocalion-Chor (Odeon 11998) in weiches Gefühlsschmalz getaucht wird. Das von *Hans Bund* flott gebrachte Potpourri aus Michael Eisemanns Operette »*Die Katz im Sack*« (Telefunken A 1598) bestätigt den oberflächlichen Charakter dieser nach ungarischen Rezepten geschickt zusammengebrauten Schlager. Ein netter Ulk ist *Hermann Kromes* frei nach der bekannten Wachtparade fabriziertes Stück »Die Bremer Stadtmusikanten«, in dem die verschiedenen Orchesterinstrumente in lustiger Manier Revue passieren. Das Harry-Hiller-Tanzorchester legt viel Schwung in die Sache und holt auch aus dem modernen Rheinländer »Kannst du pfeifen, Johanna« ein Maximum an Wirkungen

heraus (Grammophon 1436). *Erwin Hartung* singt mit Orchesterbegleitung (Hans Bund) ein schwungvolles Walzerlied von *Karl Blume* aus dem Tonfilm »Ja, wenn ein Mädel Hochzeit hat« (Telefunken A 1562). Schließlich eine gute Tanzaufnahme: *Barnabas von Géczy* spielt Johann Strauß' »An der schönen blauen Donau« (Telefunken A 1591). *F. W. H.*

* ZEITGESCHICHTE *

NEUE OPERN

Julius Weismann brachte die Komposition eines Bühnenwerkes zum Abschluß, in dessen Mittelpunkt das bewegte Leben der Tänzerin Isadora Duncan steht.

Dr. Paul Strüwer hat die Komposition eines vieraktigen musikalischen Schauspiels »Skandal um Grabbe« vollendet. Strüvers Erstlingsoper »Dianas Hochzeit« kam 1929 auf der Opernfestwoche des Allgemeinen Deutschen Musikvereins zur Uraufführung.

Liszts einzige Oper, das Singspiel »Don Sancho«, die er mit 14 Jahren schrieb und dessen Manuskript im Museum der Pariser Oper ruht, soll in Budapest gegeben werden. Sie kam bisher nur einmal, 1825, in Paris zur Aufführung.

OPERNSPIELPLAN

HEIDELBERG: Das Stadttheater hat die Oper »Mira« von *Kurt Overhoff* zur Aufführung angenommen. Das Werk, das bei seinerzeitigen Uraufführung in Essen einen außergewöhnlichen Erfolg (zehn Aufführungen) erzielt hat, gelangte unter der persönlichen Leitung des Komponisten und unter Regie des Intendanten *Kurt Erlich* am Palmsonntag zur Erstaufführung.

KASSEL: Die Uraufführung der Oper »Münchhausens letzte Lüge« von *Dransmann* in Kassel, Frankfurt am Main und Dortmund wurde in Kassel szenisch von Operndirektor *Max Krauß* und musikalisch von dem 1. Staatskapellmeister *Heinz Bongartz* geleitet.

*

Die Ravag (Österreichische Radioverkehrsgesellschaft) bringt demnächst *Rich. Wagners* Jugendoper »Das Liebesverbot« in eigener Sendung.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Gottfried Müllers Variationen und Fuge über ein deutsches Volkslied »Morgenrot, Morgenrot«, das unter Leitung von Fritz Busch erstmalig in Bad Pyrmont und auf dem Internationalen Musikfest in Venedig aufgeführt wurde, hat bisher in 25 deutschen Städten erfolgreiche Aufführungen erlebt.

Max Trapps erfolgreiche »*Sinfonische Suite*« op. 30 (Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig) erlebte ihre letzten Aufführungen durch das Pfalz-Orchester in Kaiserslautern, Landau, Ludwigshafen, Neustadt a. H., Pirmasens, Speyer, Zweibrücken; ferner in Osnabrück, Duisburg-Hamborn, Kiel, Düsseldorf und am Rundfunk Köln.

Conrad Beck hat die Komposition seines Oratoriums für Soli, Chor, Orchester und Orgel nach Sprüchen des Angelus Silesius soeben fertiggestellt. Die Uraufführung findet durch das Basler Kammerorchester (Kammerchor und Kammerorchester) unter Leitung von *Paul Sacher* am 7. Juni in Basel statt.

In Wien gelangt demnächst eine bisher unbekannte viersätzige Sinfonie in C-dur von *Haydn* zur Uraufführung. Diese Sinfonie gehört zu den drei Sinfonien, die kürzlich in einem Münchener Archiv als Manuskriptseiten aufgefunden wurden und deren Echtheit in Wien Bestätigung erfuhr.

Eine sinfonische Arbeit *G. F. Malipieros* liegt jetzt abgeschlossen vor, die den Titel »Erste und letzte Sinfonie« führt.

Otto Siegls Männerchorwerk mit Sopran und Streichorchester »Klingendes Jahr« wird u. a. auch durch den Wiener Männergesangverein vorbereitet. Weitere Aufführungen in Linz a. d. Donau, Nürnberg (Sängerwoche), Philadelphia (USA.), Saarbrücken, Stettin, Weida i. Thür. u. a. stehen bevor. Über die Erstaufführung in Ulm siehe dort.

Der bremische Komponist, Musikdirektor *W. Meyer-Schierloh*, hat ein Chor- und Orchesterwerk komponiert, das in großem Stil gehalten ist. Das Werk heißt »Deutschlands Erwachen«. Es schildert die tiefste Niederlage unseres Volkes und steigert sich bis zum Schlusse, wo unser Retter und Führer Adolf Hitler verherrlicht wird.

KONZERTE

BERLIN: Prof. *Wolfg. Reimann* brachte mit dem Grunewald-Kirchenchor in der Grunewald-Kirche das bedeutendste Werk der zeitgenössischen evang. Kirchenmusik, die Choralpassion des Lübecker Organisten *Hugo Distler* zur Aufführung. Den Evangelisten sang *Prof. Dr. Hans Hoffmann* (Hamburg), die Christuspartie *Paul Gümmer* (Hannover), die übrigen Baßpartien (Pilatus, Judas) *Herbert Rungenhagen*. Vor der Passion brachte Hugo Distler sein neuestes Orgelwerk, eine Partita über den Choral »Jesus Christus, unser Heiland« zur Uraufführung.

BERN: *Heinrich Spittas* Schulkantate »Winteraustreiben« erlebte Aufführungen in Bern, Zürich und Hermannstadt.

BUDAPEST: Der Leiter der Musikabteilung der Funkstunde Berlin, *Otto Frickhoeffer*, zugleich Dirigent des Berliner Funkorchesters, dirigierte im Budapester Rundfunk ein Orchesterkonzert.

CHIKAGO: Das Klavierquartett op. 13 von *Franz Philipp*, dem Direktor der Bad. Hochschule für Musik in Karlsruhe, hatte bei seiner Erstaufführung durch das Streichquartett *Alexander Sebalds* mit der bekannten Pianistin *Elisabeth Moriz* großen Erfolg. Auf dem Programm standen noch Streichquartette von Beethoven und Schubert.

DRESDEN: Kreuzkantor *Rudolf Mauersberger* brachte in den Vespern des Dresdener Kreuzchors das »Kyrie« und »Sanktus« aus der deutschen Messe für Knabenchor von *Heinrich Spitta*, sowie das »Deutsche Gloria« von *Joseph Haas* zur erfolgreichen Erstaufführung. — Im diesjährigen Fastnachtskonzert kamen neben bekannteren Werken drei Kompositionen von *Hermann Simon* (Berlin) sowie gemischte Chöre von *Werner Hübschmann* zur Uraufführung. *Otto Reinhold* hatte für die Fastnacht dem Kreuzchor ein Singspiel geschrieben, das ebenfalls aus der Taufe gehoben und im vollbesetzten Vereinshaussaale unter riesigem Beifall von den *Kruzianern* gesungen und gespielt wurde. — In der Vesper vor dem Volkstrauertag (24. 2.) kamen einige sehr bedeutungsvolle Kompositionen von *Hermann Simon*, dessen »Crucifixus« und Weihnachtsoratorium bereits früher in der Kreuzkirche uraufgeführt wurden, zur ersten Aufführung. Das »*Klopstock-Triptychon*« hat Gesänge aus des Dichters »Messias« zur Grundlage. Der erste Satz, für gemischten Chor, zwei Trompeten, drei Posaunen und Orgel, kündet von dem Gesicht der Auferstehung der Toten und ist von bezwingender Ausdruckskraft. Der Mittelteil, für Sopran, Alt und Cembalo, bringt eine ergreifende Klage um den Tod des Heilandes. In dem Schlußsatz »Lob, Anbetung und Preis« klingt das Triptychon siegreich aus (Männerchor und Orgel). In der gleichen Vesper erklangen Simons »Glückseligkeitsode« (ebenfalls nach Klopstock) für Baß und Harfe sowie ein Choralvorspiel (Christus, der ist mein Leben) zum ersten Male. Neben Mauersberger und dem *Kreuzchor* hatten sich noch besonders die Solisten Trude Schnell, Doris Winkler, Günther Baum, Alfred Zimmer, Hans Ander-Donath und Maria Stenz-Gmeindl verdient gemacht.

ESSEN: Die Passionskantate für zwei Soli, gemischten Chor und Orchester von *Hans Wedig* op. 6 gelangte in Essen unter Musikdirektor Joh. Schüler zur Uraufführung.

FREIBURG i. d. Schweiz: Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität hat unter Leitung von Prof. *Fellerer* im Wintersemester 1933/34 mit dem Collegium Musicum folgende Aufführungen veranstaltet: Händel-Abend, Alte Weihnachtsmusik, Mozart-Abend, Passionsmusik vom 16. bis 18. Jahrhundert, Bach-Abend. Aus Anlaß des 100. Geburtstages des Reformators der katholischen Kirchenmusik F. X. Witt fand eine Gedächtnisfeier statt, bei der Prof. Frei-Luzern die Gedenkrede hielt und einige Motetten F. X. Witts durch das Collegium Musicum Vocale zur Aufführung gebracht wurden.

KÖNIGSBERG i. Pr.: *Lendvais* »*Psalm der Befreiung*« wurde am Volkstrauertag mit großem Erfolg vom Königsberger Sängerverein (Studienrat *Hartung*) aufgeführt und durch den Ostmarken-Rundfunk übertragen. Das Werk ist für verschiedene, in diesem Jahre bevorstehende Sängerfeste zur Aufführung vorgesehen.

KRONSTADT: *Prof. Viktor Bickerich* rief einen Chor ins Leben, der den Namen »Bach-Chor der Schwarzen Kirche« trägt und als seine Hauptaufgabe die Pflege der Musik des großen Thomaskantors betrachtet. Vom Radio Bukarest wurde aus Kronstadt als erste deutsche Choraufführung die Matthäus-Pas-

sion gesendet; es folgten dann ein Kantatenabend und eine Sendung von Bachs Weihnachtsoratorium.

LEIPZIG: Nach der Festvorstellung *»Die Meistersinger von Nürnberg«* im Neuen Theater anläßlich der Grundsteinlegung des Richard-Wagner-Nationaldenkmals in Leipzig hat sich der Führer in höchst anerkennender Weise über die gebotene künstlerische Leistung geäußert. Er bezeihnete die Aufführung als eine der besten, die er bisher erlebt habe.

MANNHEIM: Das neue Konzert für Streichorchester von *Wolfgang Fortner*, das in Basel mit so außerordentlichem Erfolg uraufgeführt wurde (vgl. S. 476), erlebte seine deutsche Uraufführung in einem Konzert des Kampfbundes für deutsche Kultur.

MELBOURNE: *Dr. Gerhard von Keußler* wird während der Zentenarfeier der Stadt im November und Dezember 1934 u. a. *Beethovens* Missa solemnis und Sinfonien von *Bruckner* dirigieren. Gleichfalls während der kommenden Spielzeit wird Keußlers neues sinfonisches Werk »Australia« zur Uraufführung gelangen.

MOSKAU: *Toscanini* wird im April sein erstes Konzert in Rußland geben. Er will sich mehrere Wochen hier aufhalten.

NEW YORK: Aus Anlaß ihres 60jährigen Jubiläums hält die von Walter Damrosch gegründete New Yorker Oratorien-Gesellschaft vom 1. bis 3. Mai ein Bach-Fest ab. Musikalischer Leiter der Veranstaltung ist *Albert Stössel*. Zur Aufführung gelangen die Matthäus-Passion (Erstaufführung in New York), das Magnificat, mehrere Kantaten, Orgelkompositionen und Kammermusikwerke.

PRAG: *Bruno Walter* hat im Lucernasaal die Tschechische Philharmonie dirigiert.

RIO DE JANEIRO: Der um die Förderung deutscher Kunst in Brasilien sehr verdiente Leiter des philharmonischen Orchesters, Generalmusikdirektor *Bürle-Marx*, wird nach Deutschland kommen und an einigen Sendern dirigieren.

ULM a. Donau: Die »Liedertafel Ulm« brachte *Otto Siegls* »Klingendes Jahr« (Variationenwerk für Männerchor, Sopransolo, Streichorchester und Klavier) unter Leitung von *Fritz Hayn* und Mitwirkung von *Ria Ginster* mit außerordentlichem Erfolge zur süddeutschen Erstaufführung.

WASHINGTON: Auf Einladung des deutschen Botschafters *Luther* gab der Pianist *Walther Gieseking* in der Deutschen Botschaft in Anwesenheit des Kriegsministers und anderer Mitglieder des amerikanischen Kabinetts sowie des italienischen und japanischen Botschafters, weiterer Mitglieder des Diplomatischen Korps und der Washingtoner Gesellschaft ein Konzert. Er erspielte sich einen sensationellen Erfolg. Die Zuhörer zwangen ihn durch begeisterte Beifallskundgebungen zu mehreren Zugaben.

WEIMAR: *Mich. Schneiders* veranstaltete einen Konzertabend, der ausschließlich den Kompositionen Joh. Nep. Davids gewidmet war.

WITTENBERG: Das Kammerorchester des Deutschlandsenders gab unter Leitung des Kapellmeisters *Horst-Günther Scholz* einen außerordentlich erfolgreichen Kammerkonzertabend. Das Programm bestand aus Werken von *Schubert*, *Mozart*, *Beethoven* und *Wagner*.

WÜRZBURG: *Hermann Wunschs* neuestes Orchesterwerk »Fest auf Monbijou« wurde erfolgreich unter Leitung von Geheimrat *Zilcher* aufgeführt.

PERSONALIEN

Musikdirektor *Karl Vogler*, Schöpfer bedeutender Chorwerke und Präsident des schweizerischen Musikpädagogischen Verbandes, beging in Zürich seinen 60. Geburtstag.

Der bekannte Violincellist *Hugo Becker*, früher an der Hochschule Berlin, ist an die Scuola Superiore di Musica in Mailand berufen worden.

Prof. Karl Hoyer, Leipzig, der frühere Chemnitzer Jakobi-Organist, wurde für eine Reihe von Orgelkonzerten in den Hauptstädten des Baltikums verpflichtet.

Richard Bitterauf wird einer Einladung der Britischen Broadcasting Corporation folgen, wo er die Titelpartie von *Alban Bergs* »Wozzek« übernimmt. Der Komponist bezeichnete Bitterauf als den bedeutendsten Vertreter der Titelrolle.

Prof. Franziska Martienssen-Lohmann wird mit Rücksicht darauf, daß ihr Gatte Paul Lohmann als Professor an die Staatliche Hochschule für Musik in Berlin berufen worden ist, mit dem Schlusse des Wintersemesters ihre Lehrtätigkeit an der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik aufgeben, wird aber dem Staat als Vertreterin ihres Mannes in seinem Lehramt zur Verfügung bleiben.

Hugo Heermann, der berühmte Geiger, vollendete in Meran das 90. Lebensjahr. In

Wildbad hörte Rossini (!) den Zwölfjährigen und empfahl ihn dem Brüsseler Geiger Meerts. Später studierte er noch bei Ch. de Bériot und Joachim. Als Solist und mit seinem Quartett gewann er Weltruf. Von 1865 lebte er vierzig Jahre in Frankfurt (seit 1878 Meisterklasse am Hochschen Konservatorium), später in Chikago, Berlin und Genf. Bekannt ist sein frühes Eintreten für Brahms, mit dem ihn eine lange Freundschaft verband. Von Max Reger spielte er 1904 das damals neue D-moll-Quartett.

Der Wuppertaler Klarinettist *Oskar Kroll* wurde zu mehreren Kammermusikabenden in oberitalienischen Städten verpflichtet. Seine Programme werden ausschließlich Werke von deutschen Komponisten der Romantik und solche von Max Reger und Hubert Pfeiffer enthalten.

Der Frankfurter Pianist *Alfred Hoehn*, der Leiter der Meisterklasse für Klavier am Hochschen Konservatorium, ist vom Thüringischen Volksbildungsministerium unter gleichzeitiger Verleihung des Professortitels zur Leitung der Meisterklasse für Klavier an der Staatlichen Hochschule für Musik in Weimar berufen worden.

Der Münchener Domkapellmeister *Ludwig Berberisch*, Professor an der Akademie der Tonkunst, ist zum päpstlichen Geheimkämmerer mit dem Titel Monsignore ernannt worden.

Gerhard Krause wird in den nächsten Wochen in Paris, Kopenhagen, Kowno, Riga, Reval, Helsingfors Vorträge halten. In den Sendern der baltischen Staaten wird er ebenfalls zu Worte kommen. In Paris wird er im Germanistischen Institut lesen (in deutscher Sprache).

Universitätsprofessor *Dr. Alfred Lorenz* (München), dessen musikalische Formerklärungen überall großes Interesse erwecken, da sie auch den inneren Gehalt der Kunstwerke in ungeahnter Weise erhellen[1]), ist zu Vorträgen über Richard Wagner und Anton Bruckner nach Stuttgart, Heidelberg, Mannheim und Karlsruhe eingeladen worden.

Karl Linder, Abiturient des Evangelischen Kirchenmusikalischen Instituts in Heidelberg, erhielt den Posten eines Kantors in Berlin-Neukölln.

Fritz Busch hat im Januar eine glänzende Aufführung von Beethovens, »Missa solemnis« mit der Wiener Singakademie geleitet und wird in der nächsten Zeit vier Aufführungen desselben Werkes im Königl. Theater in Turin dirigieren. Der Künstler wurde von der Universität Edinburgh durch Ernennung zum Dr. h. c. ausgezeichnet.

Der musikalische Leiter der Pfalzoper in Kaiserslautern, *Rudolf Moralt*, wurde in gleicher Eigenschaft nach erfolgreichem Gastspiel an das Landestheater in Braunschweig verpflichtet.

Kapellmeister und Chordirektor *Herbert Erlenwein*, ist für die kommende Spielzeit an das Opernhaus in Essen berufen worden.

Der Geiger *Hermann Diener*, Lehrer für Violinspiel und Leiter des Collegium Musicum Instrumentale der Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin, wurde vom Preußischen Minister für Kunst und Wissenschaft zum Professor ernannt.

Richard Berndt, Ebersbach (Sa.), wurde zum städtischen Musikdirektor in Zittau ernannt. Zugleich wurde er mit der Führung der Zittauer Stadtkapelle beauftragt.

TAGESCHRONIK

Die ehemalige Dresdner Volkssingakademie ist in den Schubertschen Chor aufgegangen und nennt sich jetzt *Philharmonischer Chor Dresden*. Die künstlerische Leitung hat Kantor *Heinz Schubert* übernommen.

Zwischen dem *Deutschen Gemeindetag* und der *Reichsmusikkammer* haben Besprechungen über eine tatkräftige Förderung der Musikpflege durch die Gemeindeverwaltungen stattgefunden. Der Deutsche Gemeindetag hat die Gemeindeverwaltungen mit mehr als 5000 Einwohnern und die kleineren Gemeinden, die sich dazu berufen fühlen, ersucht, einen leitenden Beamten zu beauftragen, sich innerhalb der Gemeindeverwaltung der Musikpflege besonders anzunehmen. Die Gemeindeverwaltungen sollen eine Musikauskunftsstelle errichten, die die Termine musikalischer Veranstaltungen sammelt und Ausgleiche anregt. Die Bestrebungen der Konzertvereine sollen von den Gemeinden gefördert werden.

Professor *Pembaur* hat den Überschuß eines Klavierkonzerts im »Bayerischen Hof« zu München in Höhe von über 400 Rm. Oberbürgermeister Fiehler zugunsten notleidender Volksgenossen der Stadt München zur Verfügung gestellt. Der Oberbürgermeister brachte in einem Schreiben dem Spender den herzlichsten Dank zum Ausdruck.

Holles Madrigal-Vereinigung (Stuttgart) hat

[1]) Vgl. u. a. das vierbändige Werk »Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner« (Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg).

in der Schweiz mit alter und neuer Chormusik außerordentlichen Erfolg gehabt.

Die *Wiener Philharmoniker* unternehmen unter Führung von *Bruno Walter* in der zweiten Aprilhälfte eine große Konzerttournee. Die Reise beginnt am 21. April mit einem Konzert in Feldkirch (Vorarlberg) und setzt sich fort nach Zürich, Basel, Straßburg, Paris, London und Brüssel. Auf der Rückreise wird neuerlich in Paris konzertiert und auch in Rouen. Das Programm besteht aus Werken von Beethoven, Mozart, Schubert und Johann Strauß.

Die Beethovenstadt Bonn hält ihr diesjähriges Kammermusikfest in der Pfingstwoche ab. Auf dem Programm stehen Werke von Mozart, Haydn, Schubert, Beethoven und Weber. Mitwirkende des Festes sind *Adelheid Armhold* (Sopran), *Paul Bender* (Baßbariton), *Wilhelm Backhaus* (Klavier), *Josef Pembaur* (Klavier), sowie die *Havemann-*, *Prisca-* und *Wendling*-Streichquartette.

Der Vorsitzende des Bundes der Lobeda-Chöre *Wilhelm Tebje* und der Mitarbeiter am Lobeda-Singebuch Prof. *Walter Rein* wurden in den Verwaltungsbeirat der Reichsmusikkammer berufen.

Der 13. staatliche Lehrgang am Frankfurter Musikheim, der von Mai bis Juni stattfindet, ist bereits überzeichnet. Er wird von den Regierungen Kassel, Münster, Düsseldorf, Marienwerder, Königsberg i. Pr. und Allenstein beschickt. Die Auswahl der Teilnehmer erfolgt durch die Regierungen und Schulräte in Zusammenarbeit mit dem Nationalsozialistischen Lehrerbund. Anmeldungen zum 13. Lehrgang sind daher zwecklos, da nur noch Meldungen für den 14. Lehrgang, der im Herbst dieses Jahres abgehalten wird, angenommen werden.

Der Präsident der Reichsmusikkammer hat, wie die Theater-Depeschen melden, auf Anfrage erklärt, daß der Entwurf des Richard-Wagner-Schutzgesetzes zurückgestellt worden sei. In diesem Gesetz war u. a. vorgesehen, den »Parsifal« wieder zu einem Monopol des Festspielhauses in Bayreuth zu machen. Da mit der Verabschiedung des Gesetzes für die nächste Zeit nicht zu rechnen ist, steht der Vorbereitung des »Parsifal« für die üblichen Karfreitag- und Ostervorstellungen nichts im Wege.

Die *Reutlinger Liedertafel* beschloß in einer Sängerversammlung, zu Ehren ihres geschätzten Chormeisters, des Komponisten *Hugo Herrmann*, und in Dankbarkeit für seine außerordentlichen Verdienste um den Verein und das deutsche Männerchorwesen eine *Hugo-Herrmann-Medaille* zu stiften. Diese soll als höchste, von der Liedertafel zu vergebende Ehrung in besonderen Fällen an hervorragende Förderer des deutschen Liedes und der Musik verliehen werden.

Otto Siegls Kantate »Eines Menschen Lied«, unlängst in Köln begeistert aufgenommen, soll nun auch in Hermannstadt (Siebenbürgen) erklingen unter Leitung von Musikdirektor *Schönherr* durch besondere Vermittlung des Vereins der Auslandsdeutschen.

Der preußische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat den Vorsitzenden der Abteilung für Musik und des Senats der Preußischen Akademie der Künste, Prof. Dr. *Georg Schumann*, beauftragt, einstweilen die Geschäfte des *Präsidenten* der Akademie wahrzunehmen.

In Cento bei Ferrara in Italien ist jetzt ein Richard-Wagner-Museum geschaffen worden, das die Entwicklung und Geschichte der Wagnerischen Kunst veranschaulicht. Dabei ist natürlich vor allem der Einfluß Italiens auf diese Kunst hervorzuheben gesucht worden.

Rob. Bartsch in Kopenhagen, der seine große Bücherei der Stadt Bayreuth geschenkt hat, feierte seinen 75. Geburtstag. Bayreuth übermittelte dem Jubilar Dank und Glückwünsche. Nach ihm und einem anderen um Bayreuth verdienten Mann, *Heinrich Bales* in Köln, werden in der Festspielhausanlage Wege benannt werden.

Die Führung des Deutschen Sängerbundes besuchte am Mittwoch den Beauftragten des Führers zur Überwachung der geistigen und weltanschaulichen Erziehung der gesamten nationalsozialistischen Bewegung, Reichsleiter *Alfred Rosenberg*, und ersuchte ihn, die Ehrenführerschaft des Bundes zu übernehmen. Reichsleiter Rosenberg entsprach dieser Bitte. Damit hat sich eine Million deutscher Sänger unter die Betreuung durch Pg. Rosenberg gestellt.

Die amerikanische Wirtschaftskrise, der bereits zahlreiche wertvolle Kulturgüter zum Opfer gefallen sind, hat sich nunmehr auch auf die älteste und berühmteste Musikvereinigung des Landes ausgedehnt. Wenn nicht in absehbarer Frist ein Garantiefonds von 500 000 Dollar aufgebracht worden ist, um das Defizit für die kommenden drei Spielzeiten zu decken, wird auch das New Yorker Philharmonische Orchester dem Untergang anheimfallen müssen. Harry Herkneß Flagler, der Präsident

der »Philharmonic-Symphony Society«, wies in seiner Erklärung nachdrücklich darauf hin, daß der Direktorenrat nicht länger die finanziellen Lasten tragen könne und daß ein Appell an das musikliebende Publikum der letzte und einzige Ausweg sei, um das Orchester vor dem drohenden Zusammenbruch zu retten. Wie aus seiner Ansprache an den Direktorenrat und eine Reihe geladener Musikfreunde hervorging, beträgt der Fehlbetrag 150000 Dollar. Die Dirigenten Toscanini und Bruno Walter haben in eine beträchtliche Kürzung ihrer Gehälter eingewilligt.

Anläßlich des sechzigsten Geburtstages des 1920 verstorbenen Musikwissenschaftlers und Germanisten *Karl Storck* wurde in der Aula der Augusta-Schule (Berlin) eine Feier veranstaltet, zu der der Berliner Tonkünstlerverein, der Deutsche Schriftstellerverband und der Bund der Elsaß-Lothringer im Reich eingeladen hatten. Ihre offizielle Bedeutung erhielt die Feier durch die Anwesenheit des Vertreters der *Reichsmusikkammer*, Präsidialrat *Heinz Ihlert*, der in seiner Ansprache darauf hinwies, wievieles von dem, was heute die Reichsmusikkammer zu verwirklichen bestrebt ist, vor Jahren schon von Karl Storck gefordert worden ist. *Arnold Ebel, Arthur Rehbein* und *Otto Kayser* würdigten die Persönlichkeit des Verstorbenen. Professor Dr. *Eugen Bieder* gab in seinem kulturphilosophischen Vortrag für das Werk und die Gedankenwelt Storcks den Versuch einer geistesgeschichtlichen Deutung. Zu Beginn und zum Beschluß der Feier spielte das *Fehse*-Quartett.

Eine Kritiker-Schule ist beim Moskauer Konservatorium gegründet worden. Die Schule soll *Musikkritiker* ausbilden.

Der Verband der Theater-Angestellten u. ä. Berufe ist seit 1. März 1933 aufgelöst. Die von diesem Verband herausgegebenen roten Ausweise sind ungültig. *Alle Musiker, Musiklehrer, Chordirigenten* müssen sofort ihre *Anmeldung* bewirken, auch diejenigen, die bisher Mitglied des Verbandes der Theaterangestellten u. ä. Berufe waren. In kurzer Zeit setzt die Kontrolle ein, die streng durchgeführt werden wird. Fragebogen sind bei den Ortsgruppen der Reichsmusikkammer, Fachverband B Reichsmusikerschaft, zu haben.

Die Bad. Hochschule für Musik in Karlsruhe richtet zum Beginn des Sommersemesters 1934 eine *Orchesterschule* unter der Leitung des Herrn Generalmusikdirektors *Klaus Nettstraeter* vom Bad. Staatstheater ein. Zweck dieser seit Jahren angestrebten Schule ist die Ausbildung künftiger Orchestermusiker in allen für sie in Frage kommenden instrumentalen und theoretischen Fächern und deren gründliche Schulung in den wesentlichsten Werken der Orchesterliteratur. Begabte und unbemittelte Studierende können weitgehende Schulgeldermäßigungen erhalten; es stehen auch einige Instrumente zur Verfügung, deren Anzahl im Laufe der nächsten Zeit vermehrt werden soll.

Von dem Isländer *Jón Leifs* kam eine Anzahl der kürzlich bei Kistner & Siegel erschienenen Werke verschiedentlich in Deutschland und im Auslande zu Gehör. Nach der erfolgreichen Uraufführung seines Chorwerkes beim Aachener Musikfest Anfang Januar (vgl. S. 357) brachten auch der Bayerische und Mitteldeutsche Rundfunk und der Deutschlandsender je ein Island-Programmmit seinen Werken, während die Königliche Kapelle im Haag seine Island-Ouvertüre zur niederländischen Erstaufführung bringt. Die holländische Königliche Leibgarde nahm seine Isländischen Volkstänze in der Blasmusik-Bearbeitung von C. L. W. Boer ins Repertoire.

Der Verlag *Heinrichshofen* in Magdeburg hat den bekannten Verlag und Bühnenvertrieb Edition Adler, in dessen Katalog Namen wie Eugen d'Albert, Richard Strauß, E. N. von Reznicek, Richard Hagemann, Mark Lothar und viele andere Namen bedeutender Tonsetzer verzeichnet sind, übernommen und dadurch seinem seit 1797 bestehenden Unternehmen einen Opernverlag von großer Bedeutung angegliedert.

Das Wintersemester 1933/34 am Evangelischen Kirchenmusikalischen Institut in Heidelberg zeigte erneut den erfreulichen Aufstieg dieser Anstalt. Die Schülerzahl betrug einschließlich Gäste 42. Eine der Hauptaufgaben im Rahmen des vom Kirchenmusikalischen Institut in Baden betriebenen Neuaufbaus der Kirchenmusik war die weitestgehende Herstellung des Kontaktes mit den einzelnen Bezirken des Landes durch eine großangelegte Freizeit zu Beginn des Semesters (60 Teilnehmer), Reisen des Institutes zur Abhaltung von Arbeitsgemeinschaften an verschiedenen Landplätzen und Veranstaltung von Kirchenmusikalischen Feiern, Ausarbeitung von verbindlichen Richtlinien für die gottesdienstliche Musik usw. Das Sommersemester 1934 des Evang. Kirchenmusikalischen Institutes in Heidelberg (Leitung: Landeskirchenmusikdirektor Professor Dr. Poppen) beginnt am 9. April 1934. Nach mindestens zweijähriger Ausbildungszeit kann eine Diplomprüfung für den hauptamt-

lichen Organisten- und Chorleiterdienst abgelegt werden. Nebenher läuft eine Ausbildung für nebenamtliche Kirchenmusiker. Die Ausbildung erstreckt sich auf Orgelspiel (gottesdienstlich und virtuos), Chorleitung, Liturgik, Stimmbildung, Musiktheorie, Komposition, Musikgeschichte, Instrumentenkunde, Gehörbildung. — Anmeldungen sind zu richten an das Sekretariat des Ev. Kirchenmusikalischen Institutes, Heidelberg, Leopoldstr. 62.

Das »Amsterdamsch Conservatorium« (Direktor Sem Dresden) hat am 23. Februar 1934 eine Opern-Klasse (musikdramatische) eröffnet. Durch Mithilfe des Wagner-Vereins, der ebenso wie das Konservatorium im Jahre 1934 fünfzig Jahre besteht, wurde es möglich, die Pläne, die schon längere Zeit bestanden, durchzuführen. Als Lehrer der neuen Abteilung sind ernannt worden *Joh. den Hertog* und *Paul Huf*.

Das *Berliner Philharmonische Orchester* wird Anfang April unter Leitung von *Dr. Wilhelm Furtwängler* eine längere Reise antreten. Nach einigen Konzerten im Rheinland finden zwei Konzerte in Paris statt, von wo aus die Künstler auch die französische Provinz: Lyon, Marseille und Nizza besuchen. Von Südfrankreich aus geht die Fahrt nach Italien, wo das Orchester u. a. auch für zwei Konzerte in Rom verpflichtet ist. Die Rückreise führt nach der Schweiz, dann werden das Saargebiet und Luxemburg besucht, und über Süd- und Mitteldeutschland geht der Weg nach Berlin zurück.

FUNKNOTIZEN

Das musikalische Hörspiel »Überallher aus der Welt« (Text von *Robert Leitz*, Musik von *Alexander Ecklebe)*, das 1931 von der Berliner Funkstunde uraufgeführt wurde, ist vom Sender Brünn zur Aufführung in tschechischer Sprache (April 1934) angenommen worden.

Die *Norag* in Hamburg hat eine Bläsersuite von *Heinz Bongartz* zur Aufführung angenommen.

Der Deutschlandsender hat eine neue Funkdichtung *»Ländlicher Totentanz«* von *Bruno Nelissen-Haken* zur Uraufführung angenommen. Das Stück stellt die Schicksale der Höfe eines Dorfes dar und wird besonders interessant durch die Einfügung neuer Volkslieder, in denen heutige Probleme des Bauerntums in volksliedhafter Form behandelt werden.

Wolfgang Fortner schrieb im Auftrag des Südwestfunks die Musik zu einer feierlichen Sendung »Trauer und Aufblick« von *Rudolf G. Binding*, die am Heldengedenktag im Südwestfunk zur Aufführung kam.

Walter Niemann spielte aus eigenen Klavierwerken in den Sendern *Leipzig* (Gartenmusik in 3 Sätzen op. 117; Pavane op. 108/1; Präludium, Intermezzo und Fuge op. 73, Stücke aus dem »Bali«-Zyklus op. 116) und *Hamburg* (Rundfunk-Uraufführung der »Kocheler Ländler« op. 135; »Wasserspiele« op. 30, 92/6, 43/1, 110/6), und wurde von *Stuttgart* und *Breslau* zu ähnlichen Klaviervorträgen aus eignen Werken in nächster Zeit eingeladen.

TODESNACHRICHTEN

Werner Ladwig †

Der Generalmusikdirektor *Willem Kes* † im 79. Lebensjahre. Kes war der Gründer des Konzertgebouw-Orchesters in Amsterdam, der ersten Stätte klassischer, insbesondere deutscher Musik in Holland. Im Jahre 1894 erhielt Kes auf Veranlassung von Paderewski einen Ruf an das Scottish Orchestra in Glasgow und einige Jahre später an das kaiserliche Konservatorium in Moskau. 1905 kam Kes nach Koblenz, wo er 20 Jahre als Leiter des Musikinstituts tätig war.

Nach jahrelangem schwersten Leiden ist der 59 Jahre alte Musikdirektor *Hans Norden* †. Er übernahm nach dem Kriege das von Professor Schattschneider gegründete Görlitzer Konservatorium für Musik und die Leitung des Lehrergesangvereins und des Volkschores in Görlitz.

Der Kammermusiker *Theo Rupprecht*, ein hervorragender Cellist des Münchener Staatsorchesters, † nach kurzer Krankheit im Alter von 60 Jahren.

Franz Schreker †

Ernst Weiher, der bekannte, sehr talentierte Hamburger Pianist, † nach längerem Leiden an Darmtuberkulose.

Konzertmeister *Anton Witek* †.

Verantwortlicher Schriftleiter: Johannes Günther, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Für die Anzeigen verantwortlich: Walter C. Lehnerdt, Berlin-Schöneberg

Entered as second class matter, Postoffice New York, N. Y.

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

Hier spricht die Hitler-Jugend:

HANS PFITZNER, DER DEUTSCHE

Zum 65. Geburtstage des Meisters am 5. Mai

VON

WALTER ABENDROTH

Den 5. Mai dieses Jahres werden alle Feinde Hans Pfitzners festlich begehen. Daß er so viele Feinde hat, darf niemand wundernehmen. Denn allgemeine Beliebtheit ist eine Eigenschaft (bzw. eine Fähigkeit), die wohl den guten Bürger ziert, aber nicht den Kämpfer des Geistes, nicht den unerschütterlichen Charakter, nicht den Fanatiker der Wahrheit und der Sachlichkeit. Hans Pfitzners Feinde sind wesentlich in zwei Hauptkategorien zu trennen: Konkurrenten und Gekränkte. Früher standen an erster Stelle die offenen sachlichen Gegner, die offen Angreifenden und Angegriffenen; damals riß man sich nicht um den Titel eines *deutschen* Meisters und gönnte Pfitzner gern das Pech dieser Abstempelung, die so viele Nachteile mit sich brachte. Das wurde nun anders. Seitdem deutsche Meister wieder geehrt werden sollen, drängen sich die guten und weniger guten Geister geradezu zur Preisverteilung, und es ist wohl manchem von den letzteren sehr peinlich und unerwünscht, daß da dieser Pfitzner noch vorhanden ist, der nicht nur als *Deutscher*, sondern — das Unangenehmste! — auch als *Meister* einen so weiten Vorsprung hat. Ohne Frage zahllos sind die Feinde der zweiten Art: sie, die da »wissen«, wie anmaßend, unverschämt, grob und vor allem undankbar dieser unausstehliche Pfitzner sein soll. Sie haben es alle aus eigener Erfahrung. Er hat sie »gekränkt«, »beleidigt«, auf die Zehen getreten, irgendwann einmal, irgendwo einmal, auf irgendeiner Probe oder wo sonst. Seitdem reisen sie sozusagen mit dieser Weisheit von dem »unmöglichen« Pfitzner. Fast ausschließlich Menschen, denen es nie um eine Sache geht, sondern stets um die eigene Person; Leute, die unter allen Umständen alles besser verstehen, als der Autor; männliche und weibliche Primadonnen.

Diese alle werden ihre Freude haben an der Lautlosigkeit, mit welcher der 65. Geburtstag dieses Mannes an der deutschen Kunstwelt vorübergehen wird. Es dürfte eine Art Siegesfest für sie sein. Denn anders scheint die Tatsache nicht möglich geworden, als dadurch, daß das von unversöhnlichen Gegnern dieser oder jener Gruppe ausgestreute Gift der üblen Nachrede und der positiven Verleumdung um sich frißt und das wahre Wesensbild des deutschen Meisters Hans Pfitzner den deutschen Zeitgenossen unkenntlich macht. Daß aber jenes Gift mit allen möglichen Mitteln in Umlauf gebracht und erhalten wird, dafür liegen Beweise vor. (Vgl. hierüber in der »Deutschen Wochen-

schau« vom 13. Januar 1934 die Aufforderung zur Lüftung des Pseudonyms »Dr. Riemann« sowie in der letzten Januarnummer den Artikel »Wer verleumdet Hans Pfitzner?«)

*

Was soll dies wenig »festliche Präludium«? — so höre ich den Leser fragen. Nun, es erscheint doch unerläßlich und unumgänglich. Denn es ist schwer zu begreifen, wie das geschehen kann: daß ausgerechnet im Jahr des 65. Geburtstags eines der größten deutschen Musiker dieser Jubilar *weder im Rahmen der »Frühjahrs-Festwochen« der Reichshauptstadt noch in dem der Dresdner »Reichsfestwoche« auch nur mit einem einzigen Werke vertreten ist!* Freilich hat erst kürzlich der Verfasser einer auch sonst sehr komischen »Palestrina«-Besprechung in Dresden nachgewiesen, daß Hans Pfitzner viermal »im Schatten« steht. Nämlich 1. »im Schatten eines Geburtstages, den die Nation sich anschickt, durch große Jubiläumsfestspiele zu feiern«; 2. »im Schatten gewaltiger Zeitläufte«; 3. »im Schatten der kommenden Maifestspiele«; 4. »im Schatten zwischen den Ereignissen« . . . Dazu wäre allerdings zu bemerken, daß: ad 1) *ein* Geburtstag den anderen nicht auszuschließen brauchte; ad 2) es keineswegs im Geist der neuen Zeitläufte liegt, die größten deutschen Künstler in den Schatten zu stellen, sondern vielmehr es der Wille des *Führers* ist, diese Künstler in das Licht und an den Platz zu stellen, der ihnen zukommt; ad 3) durchaus kein Grund einzusehen ist, warum Pfitzner nicht eben gerade im *Licht* dieser Festspiele stehen könnte; ad 4) derselbe Künstler im Brennpunkt der Ereignisse stand, als es noch Mannesmut und Opfergeist erforderte, für deutsche Art im deutschen Kunstbetrieb zu kämpfen.
Es scheint eben: man *weiß* nichts mehr vom wirklichen Hans Pfitzner. Man vergaß ihn vielleicht auch, weil es seiner scharfen Klinge nicht mehr bedarf. Darum seien hier ein paar kleine Züge in Erinnerung gebracht, die den *Deutschen* Pfitzner hell beleuchten mögen.

*

Kleine Züge, wie gesagt, sollen hier erzählt sein, die mit dem musikalischen *Genie* Pfitzner direkt nichts weiter zu tun haben, sondern nur einfach den deutschen Mann kennzeichnen. Denn von seinem zehnjährigen Deutschtumskampf in der Grenzfeste Straßburg, von der selbstaufopfernden Leidenschaft des Kulturkämpfers Pfitzner während des marxistischen Systems wieder und wieder zu reden oder gar von der unantastbaren und tiefen Deutschheit seiner *Kunst*, das will uns nachgerade unwürdig erscheinen. Wir setzen also als bekannt voraus, daß es in schwerer Leidenszeit nach der Vertreibung aus Straßburg im eben gerade neu gefundenen Heim am Ammersee (notabene: fast ohne ein Stück eigener Habe) sein Erstes war, jene berühmt gewordene flammende Anklage gegen international-jüdische Volksverderber, Verräter der Vaterlandsehre und Pazifisten herauszusenden — 1919! Setzen ferner voraus,

daß jeder, der deutsches Fühlen und Denken nicht nur auf der Zunge, sondern im Herzen trägt, in Pfitzners Kunst die Stimme des Urstroms deutscher Seelenhaftigkeit vernimmt und daß er aus ihr die *Beredsamkeit der Wahrhaftigkeit*, die *Kraft der Notwendigkeit* heraushört, wo verweichlichte Musikliteraten immer noch und immer wieder von »Herbheit«, »Unsinnlichkeit«, »Klangfeindlichkeit« und »Askese« faseln (sie taten es schon genau so bei Brahms). Wer hiervon nichts weiß und fühlt, dem sagen freilich vielleicht auch die folgenden »kleinen Geschichten« nichts. Den anderen werden sie das Bild des großen deutschen Menschen Hans Pfitzner vervollkommnen und womöglich noch deutlicher, noch liebenswerter machen.

*

Das Tatsächliche ist schnell erzählt.

Kriegsjahr 1915, in Straßburg. — Pfitzner hatte den letzten Federstrich am »Palestrina« getan. Damit fühlte er für sich das Recht erloschen, noch einem anderen Zwecke nachzugehen, als alle rechten Deutschen in dieser Zeit. Gleich am nächsten Tage meldete er sich auf dem Bezirkskommando als Kriegsfreiwilliger. Aber er hatte die Rechnung ohne die Stadtbehörden gemacht, die dafür sorgten, daß ihr Musikoberhaupt (obgleich »tauglich« befunden) »zurückgestellt« und auch späterhin nicht eingezogen wurde. Zum nagenden Kummer des Meisters, der den Untersuchungsbefund mit seinen Freunden stolz gefeiert hatte und zuerst täglich auf die Einberufung wartete. Er lief dann eine Zeitlang erfolglos von Regiment zu Regiment, bis er das Aussichtslose seiner Bemühungen einsehen mußte.

*

Silvester 1919, in Unterschondorf am Ammersee. — Pfitzner hatte allen Besitz in französischen Händen lassen müssen und saß im zwar eigenen (geschenkten), aber bescheidenen und mit geliehenem Hausrat ausgestatteten Häuschen. Deutschland war tief erniedrigt, nationale Gesinnung verfemt. Als es Mitternacht schlug, öffnete der Meister die Fenster, und die Familie sang das Deutschlandlied weit in die Gegend hinaus.

*

Im selben Jahr, einige Monate früher. — Das Reich hatte den vertriebenen Elsaß-Lothringern eine Pension gewährt. Pfitzner war ohne irgendeine Anstellung und auch vorläufig ohne Aussicht auf eine solche. Als aber der Münchner Konzertverein ihn zur Leitung einiger Sinfoniekonzerte in der nächsten Saison verpflichtete, verzichtete er auf die Reichspension, um dem bedrängten Deutschen Reiche nicht unnötig zur Last zu fallen . . .

*

Während der Spartakistenzeit übrigens gehörte der Meister der Einwohnerwehr von Schondorf an. Der Komponist des »Palestrina« und der Kantate

»Von deutscher Seele« beteiligte sich damals eifrig an den Schießübungen, soweit es irgend seine Zeit gestattete.

*

1933, das Jahr der nationalen Erhebung. — Pfitzner war eingeladen, bei den Salzburger Festspielen mitzuwirken. Er sollte ein großes Konzert leiten mit eigenen Werken. Für ihn eine der seltenen Gelegenheiten, an ganz exponierter Stelle vor internationalem Publikum zu erscheinen. Da begann in Österreich die Verfolgung der Nationalsozialisten, und Pfitzner sagte seine Mitwirkung in Salzburg ab. Für ihn ein außerordentlich großes persönliches Opfer, ideell wie materiell. Andere deutsche Künstler handelten ebenso, z. B. auch Paul Graener. Ein sehr Berühmter aber lehnte das gleiche Ansinnen ab und ging — so ziemlich als Einziger — zu den Festspielen; er wurde begreiflicherweise als großzügiger Weltmann »ohne Vorurteile« dort doppelt gefeiert.

*

Schließlich noch eine ganz kleine Nebensache, die aber auch bezeichnend ist. Für den großen Beethoven-Zyklus des Deutschen Rundfunks zu Beginn dieses Jahres übernahm Pfitzner sofort freudig die Leitung der »Pastorale«, obgleich ihm nur ein geringes Honorar geboten werden konnte. Ein anderer berühmter Meister lehnte ab, weil es unter seiner Würde war, »nur« ein Funkorchester zu dirigieren.

*

Ganz sicher besteht jenes heute so viel gebrauchte Wagner-Wort zu Recht, daß »deutsch sein heißt, eine Sache um ihrer selbst willen treiben«. Am meisten und äußersten gilt das von der »Sache« des Patriotismus, der Vaterlandsliebe, der Verbundenheit mit den Wesenskräften der Heimaterde. Und wenn man in einer Variante und Steigerung dieses Wortes weiter sagen kann: ein *Deutscher* sein heißt, sich *immer, unter allen Umständen, um jeden Preis* und stets *in erster Linie* zu deutscher Sache bekennen und ihr zur Verfügung stellen — nicht erst dann, wenn es sich lohnt und bezahlt macht —, dann muß bekundet werden, daß *Hans Pfitzner der Deutschesten einer unter den Volksgenossen seiner Zeit* genannt zu werden verdient. Er hat es nie verstanden, aus seinen Tugenden Kapital zu schlagen; hat nie gelernt, der Schwarm aller Bequemen und Genießer zu werden, hat niemals jemandem schmeicheln und lobhudeln können. Darum brauchte er auch nicht »umzulernen« oder plötzlich ein anderes Gesicht zu zeigen. Aber er hat auch nie zu einer halben oder zweifelhaften Sache »ja« gesagt, nie eine schlechte Aufführung gelobt (um bloß nicht »anzustoßen«), nie ein krummes Ding gerade genannt. Darum malte die Mitwelt das wahrheitswidrige Zerrbild von ihm, das überall, in Druckschriften und Zeitungsartikeln wie in mündlichen und schriftlichen Denunziationen herumgereicht und — für echt gehalten wird.

Diejenigen aber, die den Meister aus seinem Leben und seiner Kunst wirklich — d. h. gründlich — kennen, werden nicht aufhören, sein Werk zu verehren, das ein unverlierbarer Besitz der Nation ist, und den Menschen zu lieben, in dem ein bleibendes Ideal deutscher Persönlichkeits- und Charakterbildung beglückend Gestalt gewonnen hat.
Diesem Manne wünschen wir — vielmehr wir wünschen es *uns* —, daß er noch lange Jahre in unserer Mitte wirken möge, und daß es ihm noch vergönnt sei, zu erleben, wie das ganze innere, geistige Deutschland zu ihm und seinem Lebenswerke dankbar aufblickt.

DIE ENTWICKLUNG DES LAIENSPIELS

VON
WALTHER BLACHETTA
Sachbearbeiter für Volksliedsingen am Reichssender Berlin

Der Zweck dieser Zeilen ist nicht, für das Laienspiel, soweit es die Gestaltung dramatischer Handlungen umfaßt, eine der berühmten Lanzen zu brechen. Das Theaterspielen der Amateure, der Dilettanten, der Laien wird immer irgendwie Teilbestand der Feste und Feiern sein, die das Volk selbst aus irgendeinem Anlaß des Jahresablaufes heraus veranstaltet und durchführt. Da helfen auch keine noch so scharfen Verbote der Behörden, viel weniger noch als »geharnischte Resolutionen« erwerbsloser Berufskünstler, womit aber nichts gegen den Tatbestand erheblicher heutiger Not dieser Volksgenossen gesagt sein soll.
Es ist an anderen Stellen schon so viel über den Wert oder Unwert der Betätigung der Laien als Darsteller geschrieben und gesprochen worden, besonders in den letzten Jahren, da das Berufstheater einschließlich der Oper und Operette geistig und damit auch wirtschaftlich einen ungeahnten Tiefstand erreichte, daß sich hier wirklich eine Neuanordnung dieser mehr oder minder bedeutsamen Worte erübrigt.
Alle, die so unentwegt gegen das Laienspiel eifern, um für die Berufsbühne zu retten, was noch zu retten ist, übersehen, daß sich das Laienspiel konkret seinem großen Bruder heute ebenfalls in einer umfassenden Krise befindet, die nur, da keinesfalls Belange des persönlichen Wohlergehens (wie Erhaltung des täglichen Brotes u. dgl. für den Träger dieser Kunstäußerung) ausschlaggebend mitwirken, weniger augenfällig in Erscheinung tritt.
Wenn wir uns die Geschichte des Theaters seit der Zweiteilung in Berufsbühne und Laien(Volks-)spiel vergegenwärtigen, erkennen wir deutlich, daß immer eine Wechselbeziehung zwischen beiden Erscheinungsformen der Bühne besteht. Wie bei den so oft zitierten Siamesischen Zwillingen ist des

einen Freude des anderen Lust, des einen Leid des anderen Not. Wir wollen nicht allzu weit rückwärts schauen. Es genügt schon die Betrachtung der Zeit, die wir zum Teil noch miterlebt haben, die Zeit, die wir so treffend die Vorkriegszeit zu nennen pflegen.

Hier finden wir die Hochblüte des höfischen Barocktheaters mit allen seinen Vor- und Nachteilen, eines Spiels vergötterter Liebhaber und Liebhaberinnen, Tenöre und Primadonnen, einer ach so pathosreichen und daneben oft wieder streng naturalistischen Wortformung, eines überwältigenden Kulissen- und Dekorationstaumels, eines Spiels mit all dem Zauber der wunderbaren Unwahrhaftigkeit von der Gestalt einer kitschigen Lohengrinritterfigur bis zur grauenhaften Verkörperung einer dekadenten, krankhaften Ibsenfigur.

Und die Spielgestaltung des Nichtberufskünstlers zeigte dieselbe Struktur. Nur gröber, ungeschliffener, unbeholfener! Ob wir an die verlogenen Manöverschwänke beim Reservistenfest der preußischen Garnisonen oder an die tränenfabrizierenden Rührstücke der Feste bürgerlicher Kegelklubs oder der Freiwilligen Feuerwehren oder an die schaurigschönen »Dramen aus deutscher Vergangenheit« der mit Recht so gefürchteten Heimatdichter denken, es bleibt sich im Vergleichseffekt gleich. Eine Invasion von Spielstücken für das »Vereinstheater« zeigt ebenfalls eine Hochblüte des Theaterspielens auf, die treulich in den ausgefahrenen Spuren der erstrebenswerten Berufsbühne wandelten — nur, wie schon betont, unvollkommener in der Gestaltung der unzureichenden menschlichen und materiellen Mittel wegen.

Aber als nach (und schon mit) dem Krieg das Berufstheater krampfhaft den Weg zur klaren Ausdrucksbühne finden wollte, da durchlebte das Spiel des Dilettanten ebenfalls eine Wandlung. Es formte sich das *bewußte* Spiel des Laien, das nur noch eindeutig Ausdruck des Wollens und *Könnens* des nichtberufsmäßig Geschulten (also des Laien) sein wollte. Interessant ist nun die Feststellung, daß, da das Berufstheater nicht umfassend für alle seine Erscheinungen den reformistischen Gedanken durchführen konnte, also neben dem Neuen immer noch das alte Theater weiter bestehen blieb, auch neben dem bewußten Laienspiel das bekannte, nun überholte Vereins-(Dilettanten-) theater in den Festen des Volkes Platz fand.

Noch eine zweite Erscheinung in dieser Umbruchzeit verdient unsere Beachtung. Genau wie beim Berufstheater bis dahin die Oper und Operette neben der Sprechbühne zu mindestens gleichrangig stand, konnten wir beim Dilettantenspiel eine Fülle von Theateraufführungen erleben, die in der Hauptsache musikalisch zu werten waren. Es wurden ja z. B. von allen Verlagen, die Vereinsliteratur vertrieben, eigens für Dilettanten hergestellte Operetten und Kurzopern angeboten. Das hörte mit dem Augenblick auf, als beim Berufstheater immer stärker das Hauptgewicht auf das reine Sprechspiel gelegt wurde, und Opern und Operetten nur noch in größeren Städten (und

dann auch noch bei erheblichen Subventionen) existieren konnten. Welche Ursache zu dieser Mehrschätzung der Sprechbühne vorlag, bleibt für unsere Feststellung gleichgültig. Das Laienspiel selbst wertete ebenfalls nur noch die rein auf dem Sprachlichen liegende Gestaltung dramatischer Handlungen. Unter den vielen Hunderten seit dem Krieg auf den Markt geworfenen Laienspielstücken sind wohl kaum ½ Prozent, zu denen eine ganz oder auch teilweise durchgearbeitete Partitur gehört.

Sicher wird in diesem oder jenem Laienspiel auch ein Lied von einem einzelnen Darsteller oder auch vom Chor (Volk u. dgl.) gesungen, oder wir hörten irgendeine Musik plötzlich auftönen. Aber das sind nur zufällige Zutaten wie ein glänzendes Spielkostüm, eine besondere, ausgeklügelte Beleuchtung. In keinem Fall ist damit der Charakter eines Sprechspiels verwischt.

Wohl gestaltet man hie und da eine Schuloper (immer dies alles vom Gesichtspunkt des bewußten Laienspiels aus gesehen), doch sind das Einzelerscheinungen, Versuche. Der Komponist hatte bisher keinen Einfluß auf die Formung und Entwicklung des heutigen Laienspiels gehabt. Der Schriftsteller beherrscht allein das Feld.

Unsere Zeit ist schnellebig. Wieder formt sich eine neue Epoche des Theaters. Vielleicht war die Spanne vom Krieg bis heute nur eine Übergangserscheinung für das, was sich nun bildet auf den Brettern, die ja die sogenannte Welt bedeuten sollen?

Wir hören jetzt allenthalben von den großen Thingspielen des Sommers, deren Freilichträume bereits vom Arbeitsdienst hergerichtet werden. Hier sollen Großaufführungen Tausende von Zuschauern erfassen. Aufmärsche, Bewegungschöre bedingen eine umfangreiche musikalische Untermalung. Vielleicht muß sogar die Musik neben der in großen Linien angelegten Bewegung auf diesen Riesenplätzen das Hauptelement der Gestaltung sein. Dazu kommt, daß hier neben den Berufskünstlern die Laien (diese zwar in große Sprech- und Bewegungschöre zusammengefaßt) stehen sollen. Das Wort allein wird nicht genügen, um die Verbindung zwischen diesen beiden Darstellern herzustellen. Vielleicht wird auch hier endlich der Traum der Verfechter des deutschen Ausdruckstanzes in bezug auf eine Bühne der tänzerischen Bewegung glückhafte Verwirklichung. — Wird also nicht der Komponist das Hauptmittel der Aufführung werken müssen?

Daß diese neuen Theaterbestrebungen nicht vor den Portalen der Stadttheater vorübergehen, sondern auch dort Einlaß begehren werden, ist wohl unbestreitbar. Schon in diesem vergangenen Winter versuchten Aufführungen in gewaltigen Stadthallen, Messeräumen usw. die Möglichkeit zu ergründen, das neue Theater der Tausende auch für das geschlossene Haus zu formen. Wort, Bewegung und vor allem Musik wären die Grundelemente der Gestaltung.

Ob der Zustand der Zusammenarbeit von Laien und Berufskünstlern für die neue deutsche Bühne von Dauer sein kann, benötigt in dieser Abhandlung keiner Erörterung. Wichtiger ist die Feststellung, daß sich in der Gestaltung des Spiels nur durch Laien bereits eine Umwandlung des bisher geübten Laienspiels zeigt.

Die dominierende Stellung des reinen Sprechstückes beim Fest des Volkes ist erschüttert. Die deutsche Jugend beginnt aus zwei, dem dramatischen Spiel ganz abseits liegenden Formen ihre Veranstaltungen aufzubauen.

Die eine ist die Reportage. — Ein Thema, das zumeist aus der vergangenen oder heutigen Geschichte entnommen ist, bildet den Grund zur Gestaltung. In kurzen, festgefügten Absätzen wird durch einen Sprecher oder eine Art von Sprechchor dieses Thema behandelt (auch ein oder mehrere Redner tun es oft) und durch Einfügung von Liedern, Sprechchören, Gedichtsvorlesungen, Aufmärschen und kurzen oder längeren dramatischen Szenen (die alle den gerade behandelten Teilabschnitt des Themas erläutern) lebendig und anschaulich gestaltet. Das Laienspiel (im üblichen Sinn) nimmt nun nur noch eine sekundäre Bedeutung ein.

Die zweite Form hat ihren Ursprung im von der deutschen Jugend allgemein ausgeübten Singen von Volksliedern. — Man singt diese Lieder nicht nur für sich, sondern auch bei irgendwelchen Zusammenkünften den Versammelten vor. Die Anregung: mitzusingen — gilt für alle Anwesenden. Zur Belebung eines längeren allgemeinen Singens dienen Volkstänze, meist vorgetanzt von einer ausgesuchten Schar. Und da Volkslied und Volkstanz nur im Ablauf des Jahres mit seinen Festen Gültigkeit haben, lag der Gedanke nahe, nicht nur die Räume dem Fest entsprechend auszugestalten, sondern noch durch Einfügen gewisser Brauchtumszenen den Charakter einer volkhaften Veranstaltung zu prägen. Im großen ganzen gewinnt also auch diese Festgestaltung die Form, die zuerst erwähnte: Eine Zusammenfassung verschiedenster Übungen unter ein bestimmtes Thema. Das dramatische Spiel nimmt hier ebenfalls nur untergeordnete Bedeutung ein.

Je mehr aber diese neue Feiergestaltungen ausgebaut und vollendet werden, desto größer wird die Bedeutung der alle Einzelteile verbindenden Musik. Es geht fast gar nicht mehr, diese Musik dem Zufall zu überlassen, der bedingt wird durch die jeweilige Auswahl der Lieder und der Musikstücke, die gerade erreichbar sind. Die Arbeit der Zusammenstellung der Lieder, Sprechchöre, Gedichte, Abhandlungen — ganz abgesehen von dem Niederschreiben der verbindenden Sätze (der Reportage) verlangt schon den berufenen Spielleiter (bzw. Laienspielschriftsteller).

Erst die Zusammenarbeit mit dem Komponisten, der neben das wohlerwogene Wort den systematisch aufbauenden Tonsatz stellt, wird die endgültige Form des neuen Laienspiels bringen.

DER MYTHOS VON JOSEPH HAYDN

VON

Dr. HANS JENKNER-BERLIN

... die Order?
... hast du sie denn vom Herzen nicht empfangen?
Kleist, Homburg

Wir feiern Joseph Haydn aus Anlaß seines 125. Todestages. Wir gedenken seiner, nein — wir tragen ihn und sein Unvergängliches stündlich in uns: wegen seiner tiefen Zugehörigkeit.

Stimmt das? *Noch* nicht. Wenn wir ehrlich sind gegen uns und ihn, so wird diese Haydnfeier von 1934 ein Schuldbekenntnis. Wir als Volk tragen Haydn noch nicht so in uns, wie ihn die Zeugen seiner Lebenstaten in sich hegten, nämlich von Herz zu Herzen.

Sind es wirklich erst zwei Jahre her seit den Feiern um den zweihundertsten Tag seiner Geburt? Wenn wir heut bedenken, fühlen, erfassen, was für zwei Jahre der Volksschicksalswende das gewesen sind, dann müssen wir auch erkennen, daß uns das Schicksal mit dieser Aufeinanderfolge der beiden Tage einen Ausgleich bietet.

Alles Volk von Haydns Blut und Haydns Herzensgläubigkeit, von seinem Zugehören hat sich über hundert Jahre lang von seinen Quellen entfernt. Schneidender, ertötender Doppelsinn: Von Haydns Quellen — aber auch von den eignen. Erinnern wir uns nur des Haydn-Feiertages vor der Schicksalsscheide. Gerade die Wissenschaft, gerade die Musikforschung muß in der Schulderkenntnis vorangehen. Oder sie hat die Zeichen unserer schicksalsausgleichenden Zeit endgültig nicht begriffen.

Was war denn an dem Haydn-Gedenken von 1932? Und was ist davon geblieben? Die Fragen müssen beantwortet werden und sie dürfen es eben von hier aus, wo damals noch das Wesenswichtigste von all dem für Haydn-Erkenntnis getan worden ist, was gegen die Zeichen einer bereits umbrechenden Zeit überhaupt getan werden konnte. Der Blut- und Volkssozialismus hat mit den Schulden jener Zeit auch die Schuld des Volkes an Joseph Haydn übernommen. Der Schicksalsausgleich verpflichtet uns sichtbar darauf, sie endlich — endlich abzugelten.

Von jenen Zentenarfeiern des Jahres 1932 konnte nichts Bestand haben, weil die Blutbahn von Haydns Herzen zum Herzen seines großen deutschen Volkes unterbunden war. Die Wissenschafter standen vor seinem Leben mit jämmerlich leeren Händen — ein Beweis dafür, daß sie nicht dazu berufen waren, auf volks- und blutechte Art zu ihm hinzuführen, den herzensunmittelbaren Weg zu seinem Herzen zu weisen.

Wo blieb denn das Bekenntnisbuch für sein beispielhaftes Wirken? Hatte die volksentfremdete Musikforschung doch bis auf jenen Feiertag noch nicht ein-

mal sein Lebensgut gesammelt, dem Volk sein Werk noch nicht ans Herz gelegt. Von den wurzel- und blutlosen Feiern, Reden, »Aufführungen« blieb kein Erleben, kein Bekennen, kein Blutzeugnis.

Ungeheuerlich ist diese Schuld; denn alles, was Haydn gelebt und geschaffen hat, kommt ja aus dem Herzen des Volkes, spricht zu ihm, eignet ihm. Haydns Kunst ist so göttlich klar und selbstverständlich, so unverkünstelt volksverständlich, volkstümlich, volksgemäß, daß die schwere Schuld einzig an dem Volke liegen konnte, das sich selbst entfremdet war. Volkskultur ist keine Sache des Verstandes, sondern Blut- und Gefühlsentscheidung; Volkskunst ist keine Frage der Richtung, sondern die Frucht des Zugewandtseins. Ehe uns das Schicksal mit dem Ausgleich die Pflicht gab, unsre Schuld einzulösen, war unter uns ein Mißklang der Herzen — kein Einklang. Gäbe es wahrhaftig keine andern Schuldbeweise: unsre Schuld gegen Haydns Volkskunst reichte allein hin.

Das deutsche Schicksal und seine Vollführer haben uns mit dem Ausgleich — mit dem Geschenk von Volk und Reich — die Blutbahn freigemacht. Mit Blut und Erkenntnis haben wir den *Mythos unser selbst* empfangen, die urtümlich neuen Voraussetzungen in Werten und im Handeln. Eine Wissenschaft, die diese Voraussetzungen nicht an sich selbst und ihrer gestellten Aufgabe erfüllt, verdient zu verfaulen.

Alle sind an Haydn schuldig geworden: Forschende, Ausübende, Hörer — alles *Nicht*-Volk. Begonnen hat's mit jenen affenhaften Legenden und aufgehört mit dem Konzertbetrieb. Weshalb? Eben darum, *weil* es damit aufgehört hat, weil diese Särge der Volkskunst aus Stuck und Talmi den Herzensstrom der Haydnschen Musik einfingen, erstickten und nicht ins Volk ließen. An Kündern seiner Volksherrlichkeit hat es seit Haydns Tod zu keiner Zeit gefehlt; aber der Blutstrom war versiegt, und keine Kunstgemeinschaft vermag ihn wiederzuerwecken, die nicht zugleich und zu allererst *Volks*gemeinschaft ist. Doch eine Volks- und Blutgemeinschaft entsteht gewiß nicht dadurch, daß man eine gute »Aufführung«: populäres Konzert nennt und die Eintrittspreise ermäßigt.

Ehe seine Voraussetzungen nicht klargelegt sind, wäre es so fruchtlos und bodenlos, von unserm schuldigen Sühnedienst an Haydn zu reden, wie es das war, solange eine grauenhaft fröhliche Wissenschaft ihre und unsre Schuld an ihm leugnete. Mit dem Schuldbekenntnis allein ist es allerdings nicht getan. Und wir dürfen uns nicht einreden, daß die Volksgemeinschaft mit ihren Feiern am 31. Mai 1934 bereits alles das gutmacht, was die zünftigen Feiernden vom 31. März 1932 schicksalsnotwendig ungut gelassen haben. Sondern es geht erst um die Voraussetzungen und dann darum, daß der Herzschlag in der Blutbahn vom Volk zu seinem Haydn wieder pulst, Leben fördert und Herzenseinklang schafft. Die Wissenschaft steht noch immer mit leeren Hän-

den; im Sinn unserer Schulderkenntnis hat sie bis heut weder Haydns Leben noch sein Werk volksgerecht bereitet.
Die Überwindung des Historismus galt bereits vor der Zeitwende als Kampfziel. Doch die Erkenntnis tut's freilich nicht, wenn die Liebe zu Blut und Blutzeugen fehlt, zum Volk, zum Mythos. Selbst die lebendigst bemühte Forschung hat sich mit dem Schicksalsausgleich noch nicht rückhaltslos von der Geschichts- und Geschichtengläubigkeit befreit. Nun aber der Ausgleich die Voraussetzungen der Schicksalsgemeinschaft aus Blut und Mythos gebracht hat, nun die Zeichen der Zeit Vorzeichen geworden sind, soll unsere Feier für Haydn ein *Anfang* sein.

*

Der Mythos von Joseph Haydn pulst in der Blutbahn des Volkes:
In einem Handwerkerhaus wird der älteste Knabe geboren. Wächst auf bei Eltern, die den Gesang lieben, wie er nur immer und irgend vom singenden Volk geliebt wird. Was für ein Land . . . Stämme und Sprachen leben hier im engen dicht beieinander; das Lied des Volkes hat vielerlei Sprache, Melodie und Wesensart. Alles dies nimmt der Knabe in sich auf, bewegt Worte und Töne in seinem Herzen. Und noch eins: die Landschaft; achtmal erlebt er die Jahreszeiten und trägt ihren Rhythmus neben dem Herzschlag. An den Jahreszeiten erlebt er Gottes Schöpfung und empfängt von ihr eine wurzeltiefe Gläubigkeit, die in ihm lebt — schlicht und unzerbrechbar wie das Rohr seiner Heimat. Gott, Natur, Volksmelodie — das ist der Herzensreichtum. Dazu eine klare schöne Stimme. Der Kopf? ja mit dem Kopf ist es unmerklich seltsam bestellt; so klar und melodienerfinderisch dieser gute unscheinbare Kopf auch ist — sein Rhythmus geht anders als der des Herzens: viel langsamer und verhaltener.
Mit dem achten Jahr erweitert sich die Welt des Knaben; von unten herkommend, betritt er die nächsthöhere Stufe. Und steigt: singend, lernend, musizierfroh. Die Musik- und Lebensformen seiner Zeit tun sich ihm auf, bescheiden, doch stetig mehr. Als er sich bis in den Hörkreis der höchsten Stufen emporgesungen hat — Gott und seiner Musik im Herzen dienend —, bricht die Stimme. Er besinnt sich der Stufe, auf der er mit beiden Füßen steht, und steigt weiter: langsam, herzensfest und stetig. Er lernt und dient, schafft, gewinnt Stufe für Stufe, lernt sich und andere sinnvoll zu beherrschen, ein Kopf von mehreren Graden, dessen Ruf die Stufen überspringt. Sein Herz weiß im Grunde nichts davon. Nicht, als leiste er berechenbare Verstandesarbeit; die melodischen Rhythmen, die er schreibt und spielt, entstammen vielmehr dem einzigen Herzrhythmus. Doch dies Nichtwissen ist ein Wunder des Blutes, das seine Kraft aus dem Wurzelboden der Heimat nimmt. Schafft

er Heimatkunst? Noch nicht. Dafür bewahrt ihn das geheimnishafte Ritardando seines Schicksals.
Der Mann schafft — Sohn seines Landes, Kind seiner Zeit, Schüler ihrer Meister. Er dient den Mächtigen mit seiner Kunst und erntet keinen Undank; er kreuzt den Weg vieler Begünstigterer und eines Genies und hat jeden zum Freund. Er leistet an einem entlegenen Flecken Erde sein Tagewerk nach Pflicht und Auftrag, und sein Name wird denkmalswürdig, durchdringt die Länder. Hier offenbart sich das Geheimnishafte an diesem Mann; nicht seine Gaben, nicht die zufälligen Umstände seiner Tätigkeit sind die Ursache seiner tiefen Wirkung — sondern, daß er ein *Genie des Herzens* ist. Sein Freund, mit dem Stigma des Frühvollendeten gezeichnet, verelendet trotz alles Genies der Leistung. Sein Rhythmus des Herzens bewahrt sich und ihn davor. Der Mann wird zum Greis, ehe dies Herz sein wahres Maß gefunden hat.
Mit sechzig Jahren fährt er übers Meer in die Fremde, wo sein Werk längst Heimatrecht besitzt, kehrt heim, zurück und wieder heim: als Mensch zur Vollendung bereichert, als Schaffender gesättigt. Da vollzieht sich an ihm das rechte Wunder einer Spätentwicklung: jetzt erst wird der Kopf dem Herzen wahrhaftig ebenbürtig. Rätselschwerer Schicksalsausgleich. Das Volkslied seiner Jugend, der Glaube seiner Kindheit, das Land seines Blutes — das wächst dem alten Mann jetzt zu. Das Genie seines kinderreinen Herzens befruchtet ihn zur Tat. Himmel und Erde, himmlische und irdische Liebe reichen ihm das Maß und siehe — das Wunder seines Herzens geht ein in das Wunder des Werkes. Dann lebt er der letzten Stufe, der Vollendung, entgegen.
Aber noch einmal schließt sich der geheimnishafte Rhythmus dieses Herzens: er, der nie ein Lied von Eigenwert geschaffen hat und doch all seine Kunst dem Lied verdankt, er empfängt aus den tiefen Wurzeln seiner Heimat ein einziges Lied, schenkt es ihr, schenkt es dem Mächtigsten seiner Heimat. Und das Wunder, der Schicksalsausgleich fügt's, daß es Menschenalter nach dem Tode des Vollendeten Grenzen sprengt, Stämme verbindet und das Lied seines größeren einzigen Volkes wird.
Wie konnte das geschehen? Auch das lehrt der Mythos: weil das *Genie eines Volkes* noch immer: das Genie seines Herzens gewesen ist.

*

Die Mythen eines Volkes sind seine ewigen Wahrheiten. Die Immergültigen offenbaren sich in ihren zeitlichen Spuren. Deshalb ist der Mythos von Joseph Haydn beweisbar, ohne daß seine Zeitlichkeit dabei Selbstzweck wird. Stände nicht jenes wunderbare Ritardando seines Schicksals über ihm — Haydns Konstellation wäre unglückselig. Er wird geboren rund fünfzig Jahre nach Händel, den er um abermals fünfzig Jahre überlebt. Schicksalsausgleich weist ihm den südlichen Himmel zu, während das Doppelgestirn des Jahres 1685 den nördlichen beherrscht; hätte Haydn Mozarts Frühentwicklung an sich er-

fahren — es hätte sein Leben verdunkelt. So reifte er mehr als ein Menschenalter über den Untergang des Doppelgestirns hinaus, bis er als Erbe des 18. Jahrhunderts dessen Vollender hat werden können.
Was für eine Folgerichtigkeit liegt in dieser Entwicklung. Man darf dabei im musikalischen wie im geistigen Sinn von einer prästabilisierten Harmonie sprechen. Haydn steigt zu immer höheren, größeren, umfassenderen Formen auf. Durch Zufall geleitet, greift er die Klaviersonate auf, sprengt ihren überkommenen Bau, bildet ihn um, erweitert und vertieft ihn, schreitet fort in seiner Verästlung der Thematik, die er aus der urtümlichen liedhaften Melodie gewinnt. Berufsmäßig gelangt er an das Streichquartett, nimmt auch hier seine Schicksalsarbeit auf, wird der Ahnvater unsrer eigentlichen Kammermusik, neben Mozart wirkend, über ihn hinaus. Er nimmt die Sinfonie auf, bildet die herkömmliche Form zum Gefäß des geoffenbarten Geistes. Er beherrscht die strengst gefügten Künste, ohne ihnen seine Kunst zu überantworten. Er wartet nicht auf neue Zeichen der Zeit — er gibt ihr die seinen. Drei Ausdrucksformen der überlieferten Kunstübung adelt er durch seine Pflege, veredelt sie. Schicksalsausgleich, wenn er bei der vierten Form, der Oper, bewußt hinter Mozart zurücktritt. Doch das einzelne Arienkristall hat den vollen Anteil an der Klarheit seiner umfassenden Kunst.
Im Norden geboren, hätte der Kirchenmusiker Haydn sich selbst um fünfzig Jahre überlebt. Statt dessen erlebte der Sechzigjährige auf englischem Pflanzboden Händels protestantisches Oratorium und übertrug — der katholische Messenkomponist — dessen Maße auf das dogmenlos Religiöse, zuletzt sogar auf das Bekenntnis der reinen Gott-Natur. Als er die »Jahreszeiten« beendete, war Haydn in sich vollendet; und seine Zeit in ihm. Für alle Zeit? Wahrhaftig nicht. Denn hundert Jahre danach schloß einer in Haydns Sterbestadt die müden Augen; der hatte zu seiner Haydn-Frommheit Beethoven-Maß — Anton Bruckner.

*

Was auf uns kommt von Haydn, ist nicht der Mythos, sondern das Zerrbild, ein entheiligtes Wunder, sein Werk ohne sein Herz. Wir wollen Sühne tun vor seinem Herzen, obgleich wir noch nicht einmal sein Werk besitzen. Aber wir müssen Sühne tun. Aus Denkfaulheit und Gewöhnung halten wir fest an dem fratzigen Bild vom »Papa« Haydn, dem gutmütigen Narren, über dem wir ganz Erhabenen lachen müssen, wenn er ernsthaft werden möchte.
Schluß damit — wir brauchen den ganzen Haydn mit Kopf und Herzensgenie. Junge fangen schon an, sein Werk gut zu bergen, auszulegen — mehr, mehr: alles. Vor allem: heraus aus den betriebsamen Mauern. Haydn gehört dem *Volk*, dem er entstammt, dessen Melodien ihm zu Keimen seiner blühenden Themen geworden sind, das nach seinem Blut und Herzen ist. Mit Können allein oder mit Herz allein gewinnen wir uns den lebendigen Mythos von

Haydn in Ewigkeit nicht zurück. Nur mit Kopf *und* Herz, nur mit seiner eignen Lauterkeit.
Die vollendetste Wiedergabe seines Werkes muß tot bleiben, solange das *Volk* keinen Teil an ihm hat. Von unten her kommen Zeichen, Zeitwende, Schicksalsausgleich. Wir Jungen müssen dem Volk seinen Haydn bringen, den Mythos seiner Sendung im Herzen verwurzeln. Nicht durch Wissen und Erkenntnis — nein, durch die Liebe. *Wir Volk* brauchen Haydn. Sein Lachen ist Freiheit, sein Lächeln Überwindung, seine Schlichtheit Herzensgröße.
Haydn spricht uns zu Herzen, weil sein Singen echt ist; da er an das Wort glaubt, findet er den Herzenston, der selbst vor Kindern Bestand hat.
Wir wollen nicht dilettantisch von vorn beginnen; aber wir selbst müssen bereit sein, das Unrecht erkrankter Generationen wiedergutzumachen. Freilich, was wir brauchen, ist der volle Einsatz: Haydn zu hören, zu singen, zu spielen. So wenig gehört dazu — so unendlich viel: Herz. Der Mythos von Joseph Haydn stirbt und lebt mit unserm Blut. Wie er gelebt hat, das bedeutet für uns ein Gleichnis unser selbst; was er geschaffen hat, ist Heimatkunst — Volkskunst.
Jugend des Volkes, Volk der Jugend: was Haydns Werk in dir lebendig macht und lebendig hält, ist *dein eignes Herz.*

DIE MUSIK IM HEUTIGEN STAAT

VON

Dr. OTTO A. BAUMANN-BERLIN-LANKWITZ

Es ist ein typisches Zeichen der Verwirrung und eine notwendige Folge von Irrungen, wenn Aufsätze schockweise fabriziert werden über Forderungen, die die heutige und zukünftige Kunst zu erfüllen habe, Untersuchungen über das, was die Musik eines nationalsozialistischen Volkes gegenüber einer anderen, früheren auszeichnen müsse, wie die »neue« Musik letztlich auszusehen habe. Fast jeder dieser Aufsatzschreiber glaubt, »es sei an der Zeit, daß einmal festgestellt werde (selbstverständlich und erstmalig durch ihn), daß . . . « usw.
Doch aber wer oder was ist der Prototyp dieser »neuen« Musik? Wo ist das für sie bezeichnende Werk? Ich glaube, es steht noch aus. Von einer »neuen« Kunst als eindeutiger Größe zu reden, ist jedenfalls noch etwas verfrüht, nachdem gerade die eventuelle Möglichkeit ihrer geistigen Haltung teilweise erkannt worden ist, aber keineswegs ihre Peripherie. Wir wollen doch nicht in den Fehler von gestern verfallen, mit denselben Schlagworten von gestern bloß mit anderem Vorzeichen jonglieren und von »neuer« Kunst sprechen, solange sie noch gar nicht da ist! Denn es ist unlogisch, ein Irreales als bereits Reales anzusehen, solange sich nur erst der Wunsch und

der Wille zur Verwirklichung jenes nachweisen lassen. Vorläufig muß noch von überkommener Kunst die Rede sein bzw. — wie immer möglich — von junger, im Sinne von heutiger Kunst.

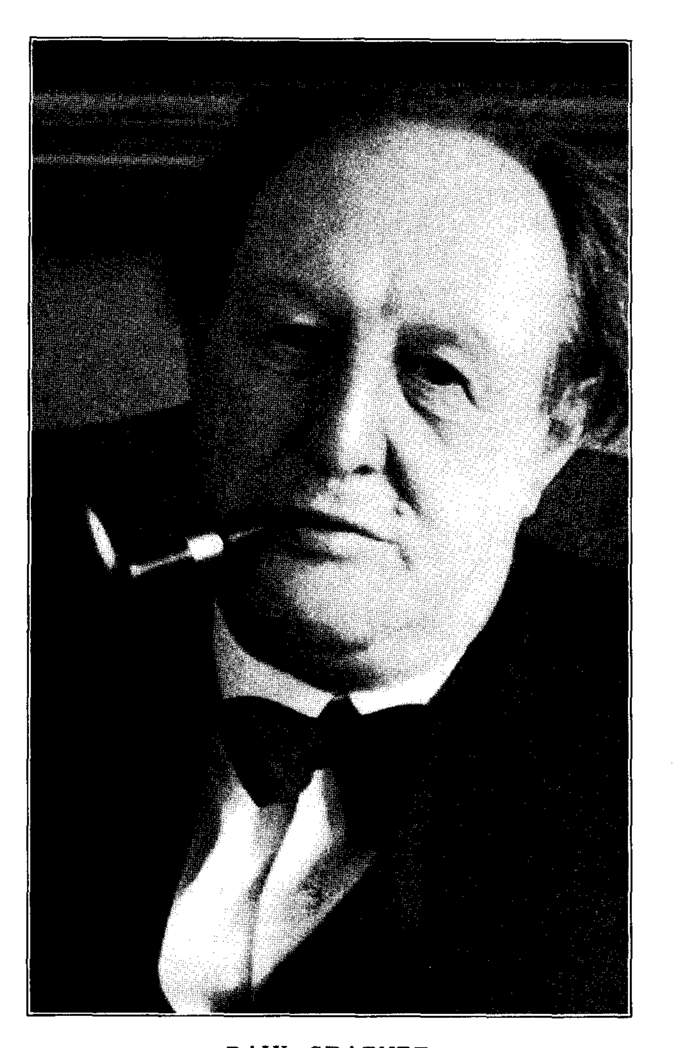
Wer stellt eigentlich Kunsttendenzen auf? Wer glaubt, das Wesen einer neuen Kunst-»richtung« in Worte fassen, patriarchalisch und mit Stentorstimme predigen zu müssen? Ein einfaches Resümee ergibt, daß in letzter Zeit vielfach — um nicht zu sagen: meist — begeisterte Nichtmusiker, dann verschiedene Kritiker und Komponisten von nicht allzu überragendem Genie eine Lanze für Frau Musica brechen wollen, und daß auffallenderweise gerade jene Männer, die die Hauptträger der Musik unseres Staates sind, kaum oder gar keine »Essays« veröffentlichen, sondern dieses Geschäft wohlweislich anderen überlassen, um selbst in der gleichen Weise weiter zu schaffen wie ehedem, ohne Änderung ihrer Prinzipien — weil sie schon immer aufrecht waren. Musik ist ja auch noch nie durch Aufsätze oder ähnliche Prosa gemacht worden. Wahrhaft große Künstler fragen nicht nach derartigem von Epigonenhand Geschriebenen. Denn werden sie vom Impetus der Zeit erfaßt und bringen sie unter einem besonderen Eindruck bedeutsame Werke hervor, so haben sie während des Aktes ihrer Produktion bekanntlich weder Zeit noch Organ dafür, sich an ein schwarz auf weiß vorhandenes »Dogma« zu halten. Entweder sie leben so in der sie bewegenden Idee, daß sie sich des Programms nicht mehr bewußt werden oder bewußt zu werden brauchen, oder aber ihnen fehlt der künstlerische Schwung, — und dann helfen auch die schönsten Formulierungen einer Forderung nichts. Ein einmaliger Beweggrund oder eine Gesinnung, ein Erlebnis oder eine Weltanschauung, sind so gewaltig, daß sie alles und jeden ethisch erfassen und mitreißen, dann ist eine künstlerische Äußerungsform nicht im Sinne dieses Motors fast unmöglich. Oder aber die Idee ist eine zeitlich allzu begrenzte, dann haben die Träger dieser vor der Weltordnung, so eine solche anerkannt wird, nicht die Berechtigung, das Geheimnisvollste in der Welt, das Schöpfertum, zu maßregeln.

Ich halte programmatische künstlerische Vorschriften, die von irgend jemand anders aufgestellt werden als vom schöpfenden Künstler selbst, für unberechtigt und Vergewaltigungen des Schöpfertums überhaupt; denn niemand ist verantwortungsbewußter als der ehrliche, wahrhaft große Künstler, und diesem Vorschriften über seine künstlerische Äußerungsform zu machen, ist Sünde wider die Natur und moralisch unverantwortlich. Alle großen Künstler waren stets bereit, Rechenschaft über sich und ihre Werke zu geben und für ihre Kunst ihr Letztes zu lassen. Oder war es etwa von Bach bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts vielleicht anders? Ja, es ist sogar ein Charakteristikum aller Großen, sich im Falle für sich selbst und ihre Schöpfungen zu opfern und bezeichnend für alle kleinen Geister, sich »umzustellen«. Diese quallenhaften Existenzen vermögen es, nach »Rezepten« zu produzieren und sich

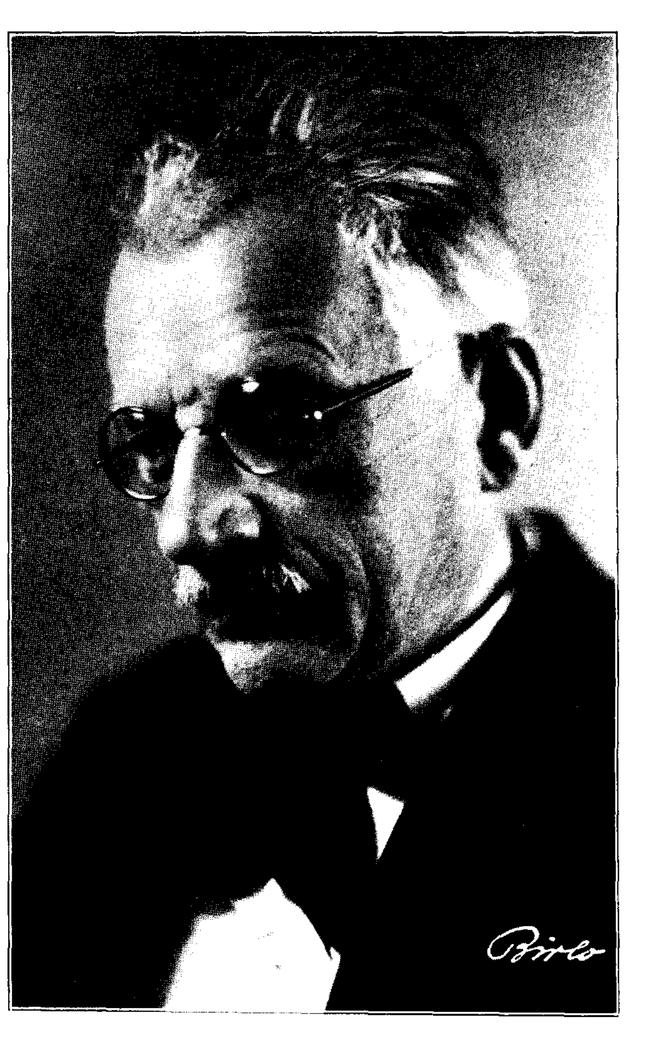
schadlos zu halten, wie ein Chamäleon. Ob es aber sinnvoll ist, solchen Vorschriften zu machen und mit Kanonen nach Spatzen zu schießen, will ich aus Utilitätsgründen nicht entscheiden.

Nie wurde — und gerade in der Musik — Großes geschaffen nach *vorher* geschriebenen, konstruierten Gesetzen, außer den ungeschriebenen Gesetzen der Natur, die jeder echte, unverbildete Künstler in sich trägt, die aber einem, der sie nicht besitzt, nie und nimmer aufoktroyiert werden können, wie etwa eine Bluttransfusion oder sonstige chirurgische Transplantation möglich ist. Es gab zu allen Zeiten Perioden schöpferischer Ermüdung und neuen Werdens. Aber nie ließ sich der Rhythmus des Schöpferischen von Nichtproduzierenden kommandieren. Und ist eine Zeit unfruchtbar, dann können aus ihr auch keine Marksteine der Kunst hervorzitiert werden. Das lehrt die bisherige Kulturgeschichte, und die kommende wird es nur immer wieder bestätigen. Deshalb sollte man auch nicht zu Schöpfungen hetzen, als vielmehr *selbst* und freiwillig produzieren; denn ebenso wie allein durch den Schrei nach dem Kinde ein Land nicht dichter bevölkert wird oder z. B. ein guter Sänger selten für ein ganzes Kunstinstitut, also auch für Dinge, die bisher nicht in sein Fach gehörten, gerade stehen kann, so können auch nicht die Unschöpferischen die Schöpferischen — — belehren und führen. Entweder man möge selbst Lebendiges hervorbringen, soweit die nötigen Voraussetzungen in die Wiege mitgegeben wurden, oder aber schweigen. In jenem Fall scheidet die Zeit automatisch die Spreu vom Weizen. Dabei übersehe man nicht das Wort Bismarcks, daß sicher reift, was langsam reift. Jede Epoche bringt ganz natürlich die ihr adäquaten Kunst- und Geisteswerke hervor. Und häufig waren es gerade die die Zeitgenossen am meisten befriedigenden Werke, die die geringste Lebensdauer hatten. Bülows sarkastische Sentenz »Je preiser gekrönt, je durcher er fällt« ist ein erfahrungsmäßiges Urteil, dessen Inhalt zu deutlich ist. In allen Abschnitten der Geschichte finden sich Belege dafür. Man denke z. B. nur an die Zeit der Mannheimer Sinfonie, an die Zeit der Entstehung der Monodie, an die Romantik des 19. Jahrhunderts, an Wagners Forderung des Gesamtkunstwerkes. Oder wer hat Beethoven Verhaltungsmaßregeln für die Heroik seiner Es-dur-Sinfonie aufgestellt, einer Heroik, die man heutigentags zu erstreben empfiehlt? Waren es Napoleon oder sein Code oder die Ästheten der Zeit oder Beethoven selbst?

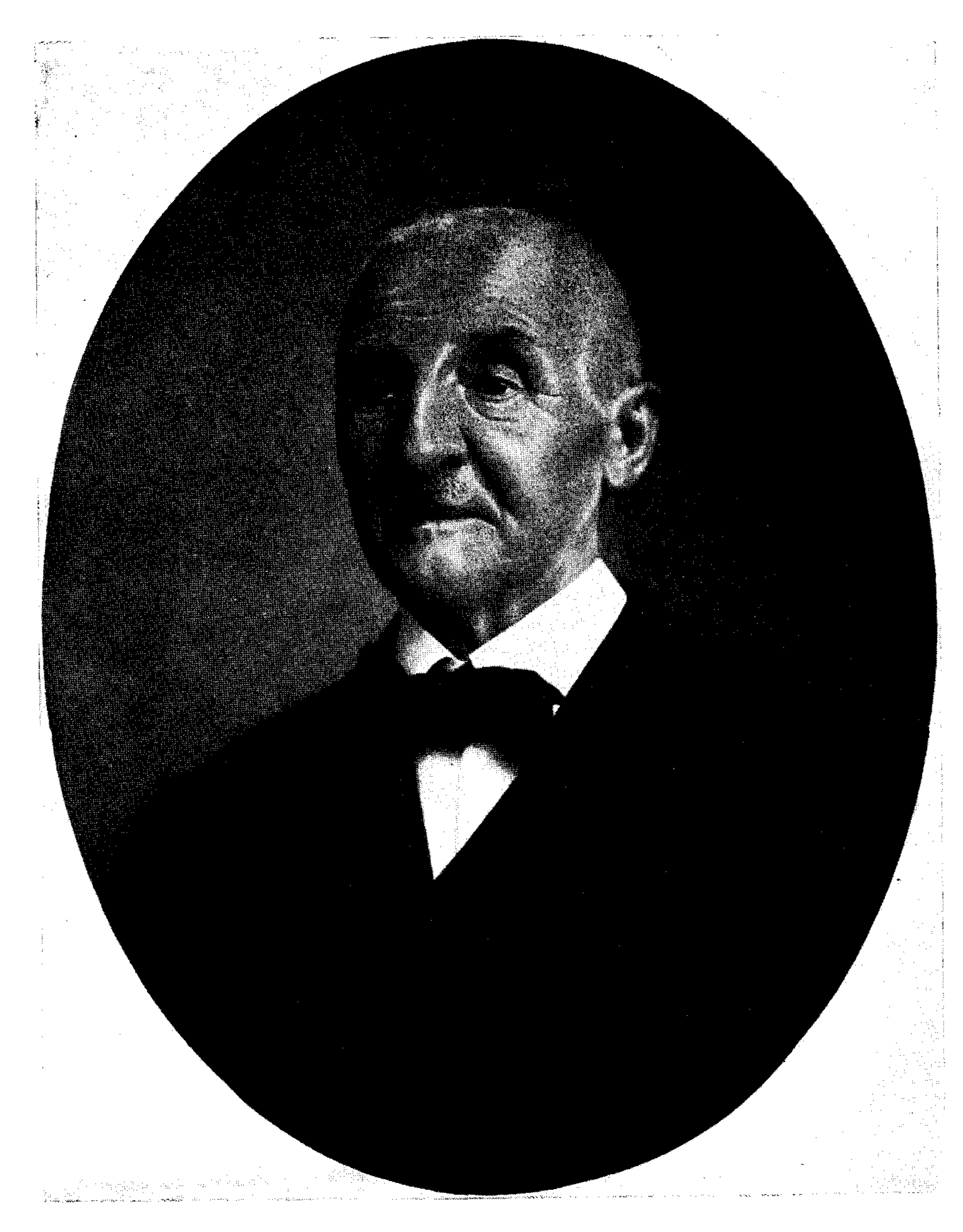
Man wende nicht in *schlagworthafter* Weise ein, die Künstler müssen wieder auf ihre Volkverbundenheit und rassische Bedingtheit aufmerksam gemacht werden. Bedeutende Köpfe waren stets undenkbar ohne Land und Leute ihres Volkes und waren sich dessen bewußt. Und die übrigen, die nie eine Abhängigkeit von ihrem Volke erfahren durften, werden auch nie dazu fähig sein. Händel, Mozart, Wagner waren über ihre Heimatgrenzen gehende und -weisende Musiker. Strauß, Pfitzner sind solche. Bei näherem Zusehen waren es alle bedeutenden Musiker, und gerade das Universelle ist eines der



PAUL GRAENER



HANS PFITZNER



ANTON BRUCKNER, Photographie von J. Löwy

Hauptmerkmale für die deutsche Musik. Sie alle haben ihre Musikanschauungen nie verleugnet. Eine Musikanschauung kann man — und insbesondere als reifer Musiker — nicht wechseln wie die Haarfarbe, außer sie wird wie diese: gefälscht. Lediglich bei der Jugend, also den Musikbeflissenen, ist eine natürliche Beeinflussung der musikalischen Haltung möglich — aber wiederum nicht durch »geschwenkte« oder »gleichgeschaltete« Lehrer. Mit Halben und Lauen läßt sich nie etwas Ganzes und Rechtes erreichen; denn das Ganze und Rechte ist Vorrecht eines Charakters, und charaktervolle Haltung läßt sich nicht erlernen oder befehlen.

Das geflügelte Wort der Letztzeit »Nur geweihte Hände haben das Recht, am Altare der Kunst zu dienen« ist ein gewichtiges, dessen Reichweite sich alle überlegen sollten, die an leitender Stelle mitbestimmen dürfen oder glauben, es tun zu müssen. *Ge*weiht durch eigene Leistung und nicht *ent*weiht durch Arroganz und falsche Prophetie. Es ist wahrscheinlich im Sinne sämtlicher aufrechten Künstler, wenn die oberste Staatsleitung nach den eigensten Absichten des Reichskanzlers solchen Schreiber- und Rednerlingen das Handwerk legt und nur Berufenen die Wirkungsmöglichkeit überläßt zum Wohle unserer Kunst und zur Ehre des Staates. Denn die schwätzerischen »Untersuchungen« der schreibenden Rednerlinge und redenden Schreiberlinge sind entweder nur Beweise ungewählter und unkontrollierter Wortsprache oder Beweise einer Verkennung der Tatsachen. Scheint es schon ein Witz des Lebens zu sein, daß solche Gehirnergüsse überhaupt entstehen, so ist es gar unfaßbar, daß geglaubt werden kann, der Kunst werde durch derartige Unvernünftigkeiten auch nur im geringsten gedient.

Bilde, Künstler, rede nicht!

Es beherzige, wen es angeht!

BEZIEHUNGEN ZWISCHEN KUNST- UND VOLKSMUSIK UM 1200

VON
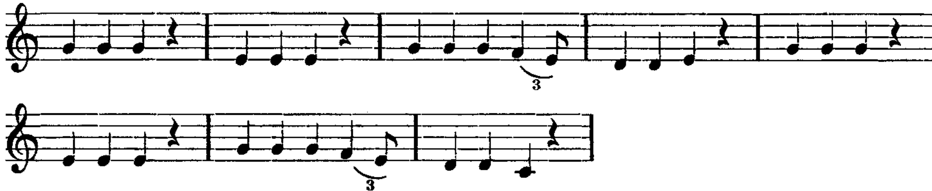
HELMUT SCHMIDT-GARRE-DÜSSELDORF

In der bildenden Kunst vollzieht sich im 12. und 13. Jahrhundert der Übergang vom romanischen zum gotischen Stil. Hierbei bricht sich die neue Kunstanschauung im Laufe weniger Jahrzehnte so überaus schnell Bahn, daß es heute nur schwer möglich ist, die Entwicklung in all ihren einzelnen Phasen noch genau zu verfolgen. Ähnlich wie die bildende Kunst ist auch die Musikgeschichte des 12. und 13. Jahrhunderts reich an einschneidenden Stilwandlungen, nur daß hier die Zusammenhänge der Entwicklung noch viel unklarer und das Emporkommen neuer Musikanschauungen noch viel

schwerer zu erklären sind als in der Schwesterkunst. So ist uns aus der Zeit um 1200 plötzlich eine reiche Anzahl groß angelegter Organa überliefert, welche, wie wir heute langsam erkennen, zum schönsten und bedeutendsten gehören, was die Musikliteratur besitzt, von denen wir jedoch nicht wissen, an welche Vorbilder sie anknüpfen und auf welcher Tradition sie gewachsen sind. Der einzige, welcher uns scheinbar einen Hinweis gibt, ist der bei Coussemaker abgedruckte Theoretiker Anonymus IV. Dieser berichtet, daß der Magister *Perotinus* von der Notre Dame-Kirche zu Paris, der bedeutendste Komponist drei- und vierstimmiger Organa, der Nachfolger des *Leoninus*, des besten Komponisten zweistimmiger Organa war. Nun beruhen die Organa Leonins, welche etwa in die Zeit um 1150 anzusetzen sind, auf linear-melodischen Prinzipien, enthalten ausgedehnte Koloraturmelismen südländischer Art, worauf auch Anonymus IV dadurch hinweist, daß er für gewisse Gesangsmanieren, welche in gleicher Weise für die Musik Leonins wie auch noch für die heutige orientalische Musik charakteristisch sind, arabische Ausdrücke verwendet. Die Organa Perotins und seiner Zeitgenossen bauen sich hingegen nach klanglich-akkordlichen Gesetzen auf, sind in ihrer Melodik einfach, in ihren Zusammenklängen, welche bis zu dreifachen Oktaven übereinandergetürmt wurden, jedoch überaus reich. Sie können mithin niemals als eine Fortsetzung der geradezu klangfeindlichen Organa Leonins angesehen werden. Hingegen besteht eine deutliche Verwandtschaft des Form- und Klangschemas der Organa Perotins mit den Beispielen der etwa 300 Jahre älteren Musica Enchiriadis, auf welche bereits Rudolf von Ficker hingewiesen hat. Ebenso wird für die Organa der Musica Enchiriadis die Verdoppelung der Klänge in doppelten, ja dreifachen Oktaven bezeugt. Es darf daher wohl angenommen werden, daß Perotin an eine Tradition klanglich-akkordlicher Organalkunst anknüpfen konnte, welche noch irgendwie in Beziehungen zu jenen ältesten Organaformen stand. Da es sich bei diesen jedoch um eine ausgesprochene Improvisationsmusik handelte, sind uns Beispiele aus den dazwischenliegenden Jahrhunderten nicht überliefert worden. Daß es auch während dieser Zeit eine solche Organapflege gab und sie anscheinend auch eine gewisse Volkstümlichkeit besaß, beweist u. a. die groteske Beschreibung der Aufführung eines Quintenorganums mit Oktavverdoppelungen durch vier Schweine im 1148 geschriebenen Tierroman *Ysengrimus*. In den Organa Perotins und seiner Zeitgenossen ist das Improvisationselement bisweilen noch deutlich zu erkennen, meistens ist die Auskomposition hingegen bereits so kunstvoll, die Behandlung der einzelnen Stimmen so frei und die verwendeten Klänge sind so überaus vielgestaltig, daß die Musik aus dem Bereich einer mehr volkstümlichen Improvisationskunst in eine höchst differenzierte Kunstmusik hineingewachsen ist. Für diese war dann auch die genaue schriftliche Fixierung unbedingt notwendig. Trotz dieser ausgesprochenen Verfeinerung und Vervollkommnung läßt sich auch in den drei- und vierstimmigen Organa, von

denen leider nur einige wenige mit Sicherheit Perotin zugeschrieben werden können, bei deren meisten jedoch der Autor unbekannt ist, immer wieder die Anlehnung an volkstümliche Tanz- und Instrumentalmusik, ja bisweilen auch an volksliedhafte Elemente nachweisen. Dies ist für uns um so interessanter und wichtiger, als wir in unserer Kenntnis über die Volksmusik jener Zeit beinahe nur auf Vermutungen angewiesen sind und Beispiele dieser Kunstgattung fast gänzlich fehlen.
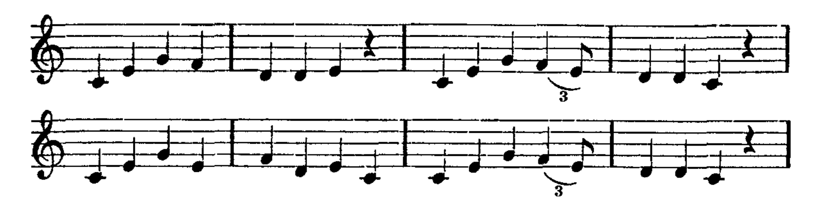
Insbesondere reich an gegensätzlichen Stilelementen ist ein dreistimmiges Benedicamus Domino-Organum, welches in der schönen Handschrift der Biblioteca Medicea-Laurenziana zu Florenz Plut. 29/I, fol. 41, außerdem noch in den beiden Wolfenbütteler Handschriften 677, fol. 7 und 1206, fol. 28 überliefert ist. Der als Cantus firmus dienende Choral ist wie immer in diesen späten Organa zu langen Orgelpunkten erstarrt. Durch diese Haltetöne und die über ihnen errichteten Quint-Oktavklänge werden jeweils »Klangzonen«[1]) umgrenzt, welche dann in höchst kunstvoller Weise auskomponiert werden. Der Aufbau dieser ausgedehnten Komposition läßt deutlich die Anlage für große Steigerungen erkennen, obwohl in den Handschriften alle Angaben über die Art der Ausführung, über Tempo und Dynamik, ja leider auch die meisten Versetzungszeichen fehlen. Inmitten dieses Organums nun finden wir eine Partie, welche sich durch die Einfachheit der Klänge und durch die ganz anders geartete rhythmische und melodische Haltung scharf von den übrigen Teilen dieser Komposition abhebt. Wir dürfen hier mit einiger Sicherheit eine jener Stellen vermuten, wo der Komponist bereits vorhandenes, aus volkstümlichen Quellen stammendes Melodiegut übernommen und seiner Komposition eingefügt hat. So fällt vor allem folgende Melodie ausgesprochen volksliedhaften Charakters auf:
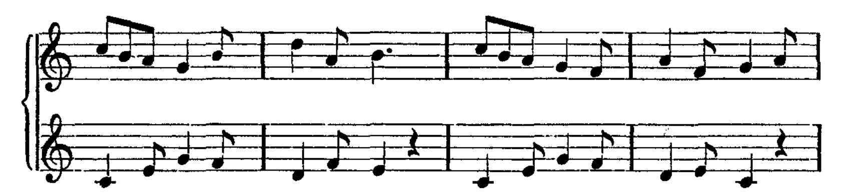


Diese Melodie ist streng geradtaktig gegliedert, kadenziert im 4. Takt zunächst auf der Terz und bei ihrer Wiederholung auf der Tonika. Besonders auffallend sind die häufigen Tonwiederholungen. Vergleicht man diese Melodie mit einfachen Volksliedern, welche noch heute lebendig sind, z. B. mit dem bekannten Kinderlied »Hänschen klein, ging allein . . .«, so fällt die enge Verwandtschaft unmittelbar auf. In beiden Melodien die Beschränkung auf den geringen Tonraum innerhalb einer Quinte, die straffe Gliederung, die Kurzatmigkeit der Motive und die stereotype Wiederholung einzelner Töne. Auf einfachen Tonwiederholungen beruht auch die zweite Art des von dem Theo-

[1]) Vgl. Rudolf Ficker, Perotinus »Sederunt Principes« S. 29 (Wien, 1930).

retiker Johannes de Garlandia beschriebenen *Colors*, dessen häufiges Vorkommen in Volksliedern dabei ausdrücklich betont wird. In dem gleichen Benedicamus Domino-Organum tritt uns noch eine andere Melodie mit ausgesprochen volkstümlichem, liedmäßigem Charakter entgegen, welche in ihrer Struktur eine überraschende Ähnlichkeit mit der zuerst besprochenen zeigt:



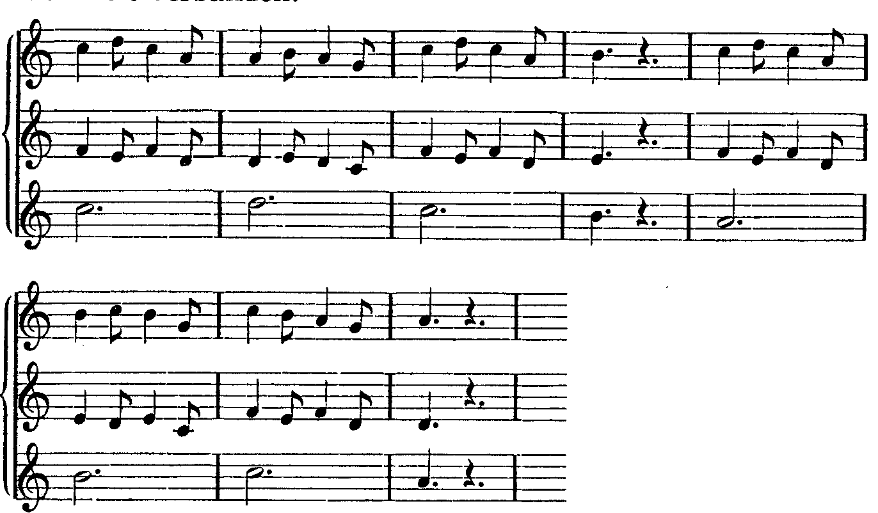
Wieder kadenziert die Melodie zunächst auf der Terz und bei der Wiederholung dann auf der Tonika. Diese viertaktige Periode wird darauf mit einer kleinen Variante noch einmal gebracht. Bei dieser Melodie fällt uns der Nachweis, daß sie der Volksmusik entnommen ist, leicht, da sie tatsächlich in einer der wenigen Tanzweisen, welche uns aus jener Zeit überliefert sind, wiederkehrt. Die Melodie der Unterstimme des folgenden Beispiels, welches einem zweistimmigen Instrumentaltanz einer Handschrift des Britischen Museums (Harley 978) entnommen ist, ist mit der Melodie aus dem Benedicamus Domino-Organum identisch:



Abgesehen von einer geringfügigen melodischen Veränderung ist sie hier nur anders rhythmisiert. Während der Rhythmus der Melodie im Organum zweiteilig war, ist er hier im Tanz dreiteilig. Dies ist einigermaßen merkwürdig, da der Rhythmus der organalen Melodien fast immer dreiteilig ist und der ungerade Rhythmus einer Melodie ausgerechnet bei ihrer Übernahme in ein Organum in einen geraden verwandelt worden wäre. Vielleicht darf man diese geringfügige Abweichung als ein Zeichen dafür ansehen, daß es sich um eine weit verbreitete, ursprünglich geradrhythmische Melodie handelt, welche erst für die Tanzweise in die dem Tänzerischen mehr entgegenkommende Dreiteiligkeit des Rhythmus umgeformt wurde.

Ein weiteres Organum, welches zum größten Teil auf volkstümlicher Tanzmusik aufgebaut ist, ist die dreistimmige Vertonung des zum Graduale »Terribilis est« gehörenden Glorias. Diese Komposition zerfällt in zwei Teile, deren erster eine ausgesprochene Liedmäßigkeit der Melodik aufweist, für die jedoch eine Anlehnung an Volksmusik nicht nachgewiesen werden konnte.

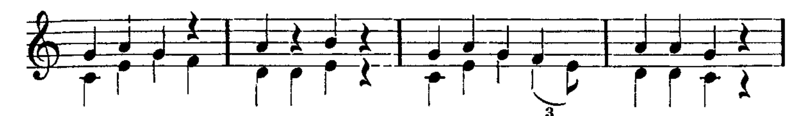
Den 2. Teil des Organums bestimmt ein rhythmisch-melodisches Motiv, welches in verschiedenen Varianten bis kurz vor den Schluß der Komposition festgehalten wird. Dieses Motiv, ebenso wie die charakteristische Art seiner Verwendung kehren gleichfalls in einer weltlichen Tanzkomposition wieder[1]), beweisen somit die engen, verwandtschaftlichen Beziehungen, welche die kirchliche Organalmusik mit der weltlichen Tanz- und Instrumentalmusik ihrer Zeit verbanden.
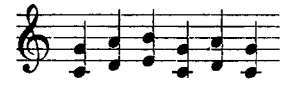


In allen hier angeführten Beispielen herrscht eine ausgeprägte Tonalität, welche besonders deutlich bei den ersten beiden Beispielen in der kurzen, durch den Quintraum c-g scharf abgegrenzten Skala in Erscheinung tritt. Bei der als zweites Beispiel angeführten Melodie wird dieser Tonraum zunächst mit einer Dreiklangszerlegung durchmessen, durch welche sich für diese Stelle ein ausgeprägter Tonikacharakter ergibt. Bei der Erklärung der Kadenz des zweiten und der entsprechenden späteren Takte dieser Melodie erwächst die große Gefahr, sie im Sinne einer funktionellen Harmonie, welche ja seit mehreren Jahrhunderten unsere ganze musikalische Vorstellungswelt beherrscht, zu deuten. Man darf jedoch nicht in den Fehler verfallen, Begriffe und Vorstellungen, welche uns allgemein geläufig sind, auch in den musikalischen Denkmälern längst vergangener Epochen wiederfinden zu hoffen und die Musikgeschichte gewissermaßen von hinten her aufrollen zu wollen. Man muß vielmehr versuchen, die Musik dieser frühen Zeit nur nach ihrer eigenen Substanz zu erklären, sie also unter einem Gesichtspunkt zu betrachten, welcher ungetrübt und unvoreingenommen ist durch alles das, was in späteren Jahrhunderten für die Musik von Wichtigkeit wurde. Wir wollen daher auch bei der Deutung der vorliegenden Melodie die uns allen geläufigen Vorstellungen der funktionellen Harmonie außer acht lassen, welche zunächst auch

[1]) Vgl. Helmut Schmidt, »Die drei- und vierstimmigen Organa«, Kassel 1933.
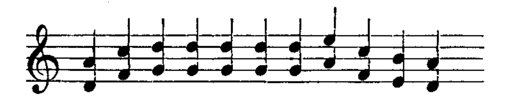
hier vorhanden zu sein scheinen. Wichtig ist insbesondere, wie der Organumkomponist diese Melodie bei der mehrstimmigen Vertonung behandelt hat:



Am Beispiel sieht man, wie er ihr eine Gegenstimme beifügt, welche erkennen läßt, daß sie erst nachträglich zu der bereits vorliegenden Melodie hinzukomponiert worden ist. Gerade wegen der rein melodischen Armut der Gegenstimme erkennt man mit großer Klarheit, was dem Organumkomponisten wesentlich erscheint. Der bereits erwähnte Tonikacharakter zu Beginn der Melodie wird von ihm durch Hinzusetzen der Quinte noch unterstrichen. Beim 2. Takt würde heute ein jeder die Harmonisierung mit V-I als selbstverständlich erachten. Ganz anders der Musiker des Mittelalters. Sowohl über das d wie über das e baut er eine Quinte auf. Das heißt aber doch, daß mit dem Einsatz des d und später des e die Eigenwertigkeit dieser Töne so überaus kräftig empfunden wird, daß sie nicht in einer harmonischen Beziehung zueinander gehört werden, sondern daß jeder dieser beiden Töne gewissermaßen als neue, vollkommen selbständige Tonika behandelt wird. Man könnte nun einwenden, daß eine solche aharmonische Deutung dieser Melodie nur innerhalb der künstlichen Sphäre der Organalmusik Gültigkeit habe. Betrachtet man jedoch die als 3. Beispiel angeführten Takte aus der weltlichen Tanzweise, so sieht man, daß hier zu der bekannten Melodie zwar eine ganz andere Gegenstimme komponiert worden ist, daß jedoch die gleichen klanglichen Verhältnisse wiederkehren wie im Organum. Versucht man dieses klangliche Grundgerüst nach Art der mittelalterlichen Theoretiker in ein Schema zu pressen, so erhält man folgende, in gleicher Weise für das Organum wie für den Tanz zutreffende Klangfolge:



Stellt man diesem Klanggerüst ein Beispiel aus der Musica Enchiriadis gegenüber,



so ergibt sich die völlige klangliche Identität der Organumbeispiele aus der Zeit um 900 mit den praktischen Denkmälern der Organumkunst und der weltlichen Volksmusik aus der Zeit um 1200. Man sieht also, daß die lange Zeit Hucbald zugeschriebene Musica Enchiriadis keineswegs das Werk eines

wirklichkeitsfremden Theoretikers war, wie manche Musikwissenschaftler glaubhaft machen wollten, indem sie ihre Bedeutung für die Musikpraxis möglichst zu verkleinern oder überhaupt hinwegzudiskutieren versuchten. Es kommt ihrem Verfasser im Gegenteil das Verdienst zu, das Wesentliche damaliger Mehrstimmigkeit in einfachste Formen gepreßt und uns so überliefert zu haben. Als das Wesentliche muß aber der Sinn für die Selbständigkeit und Eigenwertigkeit klanglicher Phänomene, die Freude über den Klang an sich angesehen werden. Es tritt uns also eine vorwiegend statische Klangauffassung entgegen, im Gegensatz zu dem mehr dynamischen, auf gegenseitigen Bezogenheiten beruhenden Harmoniegefühl der letzten Jahrhunderte.

Die untersuchten Organa gehören dem Kreis der Kompositionen an, welche mit Perotin und der Notre Dame-Kirche in Paris in Verbindung gebracht werden, die erwähnten Tanzweisen sind hingegen in einer Handschrift englischer Herkunft überliefert worden. Es erhebt sich somit die wichtige Frage, welcher Anteil den einzelnen Ländern an dieser Musik gebührt, ein äußerst schwieriges Problem, um dessen Lösung sich insbesondere der Schweizer Musikforscher Jacques Handschin bemüht. Ohne hier zur Klärung dieser Frage beitragen zu können, seien nur einige ganz allgemeine Betrachtungen angestellt.

Die ältesten Berichte über das Organum weisen alle irgendwie in den nordwestlichen Teil Europas, nach England, Skandinavien und Westdeutschland. Sie berechtigen somit Rudolf von Ficker zur Annahme, daß es sich hier um eine typisch nordisch-germanische Musikgepflogenheit handelt. Und tatsächlich finden wir auf Island, wo bekanntlich uraltes germanisches Kulturgut in oft unberührter Reinheit erhalten ist, auch heute noch eine Volksmusik, welche gleiche Eigentümlichkeiten aufweist wie die organale Musikpraxis des frühen Mittelalters. Denn auch im isländischen Volkslied treten uns die eigenartigen Quintenparallelen entgegen, welche niemals aus einer melodisch-polyphonen Betrachtungsweise heraus verstanden werden können, sondern die lediglich als ein klanglich-akkordlicher Vorgang zu werten sind, gewissermaßen als eine Folge isoliert nebeneinanderstehender Naturklänge. Wir erkennen also deutlich eine gewisse Einheitlichkeit in der Musikübung der germanischen und germanisierten Länder, welche nach Rudolf von Ficker insbesondere durch das Vorherrschen einer klanglich-vertikalen Musikeinstellung bestimmt ist. Diese läßt sich in gleicher Weise für die Kunst- wie für die Volksmusik des Mittelalters nachweisen — und zwar vor allem in Frankreich, England und Westdeutschland — und hat sich in den durch fremde Einflüsse noch unverfälschten Volksliedern Islands bis auf den heutigen Tag erhalten.

* * *

ZUR GESTALTUNG DES MUSIKALISCHEN RUNDFUNKPROGRAMMES

VON

Dr. JOHANNES BROCKT-BERLIN

Die Programmgestaltung ist die erste und wichtigste Arbeit, die im Betriebe des Rundfunks zu leisten ist. Das Programm zeigt die geistige Haltung und das kulturelle Niveau des Rundfunks auf, es gibt ihm zusammen mit der künstlerischen Ausführung, der gesendeten Darbietung seine wesentliche Gestalt.

Das musikalische Programm bestreitet fast $^2/_3$ des gesamten Sendeprogramms. Es ist einleuchtend, daß bei einem so großen Musik-»Verbrauch« die Programme oft an Qualität zu wünschen übriglassen. Wie oft muß ein Kapellmeister dies oder jenes Programm »zusammenbauen«, ohne daß er Zeit hat, die nötige Sorgfalt und Überlegung dabei zu beobachten. Aber lassen wir diese »Sofortprogramme«, die manchmal ein notwendiges Übel sind, ganz beiseite und sehen wir uns die Programme der »volkstümlichen Konzerte« oder »Unterhaltungsmusik« an. Auch hier werden die Programme vielfach in Eile und oft kurz vor der Veröffentlichung der Sendezeitung, also im letzten Moment, aufgestellt. Was dabei herauskommt, kann man täglich zu hören bekommen. Ein zweites Moment kommt hinzu: die Bevorzugung der seichten Ware. Die Planlosigkeit eines solchen Programmes entspannt nicht den Hörer, was ja ein gutes Unterhaltungskonzert tun soll, sondern sie stumpft ihn ab. Von Musikgenuß ist überhaupt keine Rede mehr. Hier muß dem Übel zu allererst gesteuert werden. Durch eine künstlerische Programmgestaltung, selbst in der geringsten Darbietung, muß der Rundfunk seine kulturelle Mission betonen. Das entspricht auch dem Wesen des Rundfunks, der weder Lehranstalt, noch Zeitung, noch Theater oder Varieté, noch Konzertsaal ist, sondern all diese kulturellen Einrichtungen zusammenfassend zu einem vielseitigen und einzigartigen Kulturträger wird. Es muß allerdings vermieden werden, daß die künstlerische Programmentfaltung durch bürokratische Anordnungen gehemmt wird. In keinem andern Institut ist der bürokratische Apparat mit dem künstlerischen so verquickt wie im Rundfunk. Der Rundfunkkapellmeister z. B. hat viel mehr »Nebenarbeit« zu leisten (Erledigung schriftlicher Anfragen, Auskünfte, Engagements usw.) als etwa der Konzert- oder Theaterdirigent. Eine Entlastung des 1. Kapellmeisters in dieser Hinsicht wäre vom künstlerischen Standpunkt aus nur zu begrüßen. Durch das Einsetzen mehrerer sub- oder koordinierter Kapellmeister ergeben sich weitere Aufgaben für die Programmgestaltung, die eine solche Maßnahme rechtfertigen. Wie oft kommt es vor, daß musikalische Bearbeitungen, Arrangements, kurze musikalische Untermalung, Instrumentierung usw. für

besondere Zwecke benötigt werden, bei denen es sich nicht lohnt oder es die Zeit nicht zuläßt, daß von außen her jemand dafür bestellt wird. Weiter würde der Ausbau des musikalischen Programmes bei autoritativer Beratung der Kapellmeister untereinander eine größere Mannigfaltigkeit erhalten und mit mehr Sorgfalt und Ruhe vor sich gehen können, da ja der einzelne entlastet wird.
Bei der Breite des musikalischen Programmes scheint die Gefahr einer Übersättigung nicht so groß als vielmehr die einer Verflachung. Daher muß der Strom schon an der Quelle stark fließen. Ein Institut wie der Rundfunk, das sich an alle wendet, kann auch allen etwas geben. Einzelwünsche können natürlich ebensowenig wie etwa bei der Aufstellung eines Fahrplanes berücksichtigt werden. Es muß vielmehr das gesamte Programm mit dem Blick auf Zweckmäßigkeit ausgearbeitet werden. Den meisten oben erwähnten Unterhaltungsprogrammen fehlt ein inneres Gerüst im Aufbau. Schlechte Programme dieser Art üben einen verheerenden Einfluß auf das musizierende Laienpublikum aus. Hier wäre schon viel getan, wenn aus dem Notenarchiv Veraltetes verschwindet, damit es nicht immer wieder aufs Programm kommt. Ständige Erneuerung, Beschaffung von guter Literatur — und sei es im Manuskript — würden die Qualität der Programmgestaltung erheblich steigern helfen. Auch die Frage, inwiefern ein eigner Funkverlag erprobte und gute Sendemusik herausgeben könnte, gehört hierher.
Es sei offen gesagt, daß die üblichen Unterhaltungsprogramme dem Wunsche der Hörerschaft allzusehr Rechnung tragen. Man vergleiche die sogenannten »Wunschprogramme«. Sie setzen sich meist aus dem schon programmäßig eng begrenzten Gebiet der Schallplattenindustrie zusammen. Daß diese Industrie nur vom geschäftlichen Standpunkte aus ihr Material zusammenstellt, ist schon allein aus dem Kitsch ersichtlich, zu dem oft gute Musik für die Plattenaufnahme umgearbeitet wird. Für solche Platten dürfte es im Rundfunk keine Verwendung geben! Die Schallplatte bleibt dem Rundfunk eine willkommene und bequeme Aushilfe. Ihre Berechtigung im Sendeprogramm hat sie sich durch ihre hohe technische Vollkommenheit, die obendrein noch den radiotechnischen Bedingungen entspricht, erworben. Ihre Verwendung soll jedoch nicht in eine Art Konkurrenz mit Darbietungen ausarten, die man aus künstlerischen und sozialen Gründen besser von aktiven Künstlern am Mikrophon ausführen läßt. Von dem Kitsch in der Schallplattenindustrie sollte man sich jedoch energisch lossagen. Ein sinngemäßes und organisches Einordnen wirklich guter Schallplatten in das Sendeprogramm wird für die kulturelle Gediegenheit des Gesamtprogrammes keinen Schaden bedeuten. Mit schlechter Schallplattenmusik, seichten Unterhaltungskonzerten und Übertragung von Kaffeehausmusik wird Musik dem Volke keineswegs näher gebracht. Im Gegenteil: sie wird zum Nebengeräusch, zur Nebensache. Und gerade die Kunst sollte den Rundfunk entmaterialisieren! Der Hörer wird vielleicht entrüstet einwenden, daß schließlich ein auf

vorwiegend ernste und gehaltvolle Musik eingestelltes Programm langweilig und schwer verdaulich für ihn sein wird. Wir können diesem Einwand nicht Raum geben. Dafür hoffen wir aber, daß durch eine allmähliche Wertsteigerung der musikalischen Darbietungen der Hörerschaft die edlen Tiefen und Schönheiten guter Musik offenbar werden. Der Gewinn wird größer sein als voreingenommene Abneigung. Greifen wir getrost auf das Ethos zurück, das die alten Griechen der Musik beilegten. Nur so können wir einer Veroberflächlichung im musikalischen Programm Herr werden. Schließlich will ja auch die musikalische Darbietung nicht immer unterhalten. Der Rundfunk soll Kultur ins Volk tragen, sein Verhältnis zur Musik als Volksgut stärken und zu einer *bewußten* Fühlungnahme heranbilden. Die Fülle des Gebotenen wird aber nicht immer bei der Breite der Hörerschaft auf eine bewußte Fühlungnahme und Empfangsbereitschaft stoßen, wenn nicht vom Rundfunk aus durch vorbereitende Worte der Hörer dazu angeregt wird. Man kann von der so verschiedenartig zusammengesetzten Hörerschaft nicht verlangen, daß sie um alles, was an Musik gesendet wird, Bescheid weiß, wie das etwa beim Konzert- oder Theaterbesucher der Fall ist. Hier haben wir es mit einem bestimmten Kreis zu tun, bei dem man eine gewisse Kenntnis voraussetzen kann. Es sind Menschen, die an den Kunstgenuß mit Bewußtsein herangehen. Bei der Rundfunkhörerschaft liegt das Verhältnis gerade umgekehrt: die Kunst geht an ein großes und vielgestaltiges Publikum heran, sie wird ihm sozusagen »ins Haus gebracht«. Bei vielen Darbietungen von Volks- und Kunstmusik sind daher kurze Einführungen, die natürlich nicht trocken und langweilig sein dürfen, von nicht zu unterschätzendem, heranbildendem Werte.
Neben dem Genuß von bekannten Werken unserer großen Meister will die musikalische Darbietung mit weniger bekannten Werken bekannt machen, Interesse für Neuheiten erwecken, zur Vertiefung der musikalischen Bildung beitragen und — was mit das Schönste wäre — das musizierende Laienpublikum zu der so arg darniederliegenden Hausmusik anregen. Die Fülle guter Werke unserer alten und neuen Meister ist unerschöpflich. Greifen wir frisch hinein und wir werden um schöne Musik und um eine abwechslungsreiche und interessante Musikfolge nie verlegen sein. Es kann da vieles ans Licht gebracht werden, was bisher unbekannt schlummerte und noch nicht zu Gehör gebracht wurde. Alte Werke sollten nicht nur in historischem Rahmen eines collegium musicum geboten werden. Das erweckt von vornherein Mißtrauen beim Hörer. Es gibt eine ganze Literatur, die man ruhig als Unterhaltungsmusik — natürlich unter Wahrung einer einheitlichen Stimmung — senden sollte. Es sei nur daran erinnert, daß Mozarts Kammermusiken und Haydns Sinfonien in der Anschauung ihrer Zeit als geistvolle Unterhaltungsmusik galten!
Neben unseren Klassikern und Romantikern soll vor allen Dingen nicht das zeitgenössische Schaffen vernachlässigt werden. Gerade weil der Rundfunk

in der Lage ist, jederzeit und ohne Schwierigkeiten die Werke lebender Komponisten zu Gehör zu bringen, wird es mit seine vornehmste Aufgabe sein, ernsthaft Schaffende zu fördern, ihnen die Möglichkeit zu geben, von ihrem Können der Hörerschaft Rechenschaft abzulegen. Dabei braucht der Rundfunk nicht allzu ängstlich und kleinlich in der Wahl zu sein. Der breite Raum, der den musikalischen Darbietungen zur Verfügung steht, gestattet es, schließlich auch einmaleinen Außenseiter zur Diskussion zu stellen, was z. B. das Theater oder der Konzertsaal nicht so ohne weiteres riskieren kann. Unser modernes Musikschaffen ist so vielgestaltig und in Gärung begriffen, daß es sich der Rundfunk nicht versagen darf, interesselos an dieser Entwicklung vorüberzugehen. Damit soll jedoch einer hemmungslosen Experimentiersucht keineswegs Tür und Tor geöffnet werden. Voraussetzung seien immer ein hoher künstlerischer Ernst der Darbietungen, ein guter Wille und ein sicheres Können. Für das Austoben einer internationalen Allerweltsmusik, für gequälte und mit geschäftigem Geist errechnete und konstruierte Werke ist der Rundfunk nicht mehr Tummelplatz. Desgleichen möge die unfruchtbare Forderung nach Originalmusik für den Rundfunk fallen gelassen werden. Näheres darüber hier auszuführen, ist nicht am Platze. Je mehr es den musikalischen Darbietungen im Rundfunk gelingt, zu den Herzen der Hörer zu dringen, je mehr wir eine Kunst aus volkstümlicher Verbundenheit heraus dem Volksgenossen nahebringen, desto mehr trägt der Rundfunk dazu bei, den Lebensinhalt des Volksganzen zu steigern, und das Daseinsgefühl zu verbreitern. Dieses Ziel soll uns immer Ideal bleiben. Somit überwinden wir das Materiell-Technische am Rundfunk, er bleibt Diener, Träger und Vermittler einer Idee. Diese Idee ist unsere Weltanschauung, wie sie in der nationalsozialistischen Bewegung verankert ist. Von hier aus haben wir auch die ethischen Bindungen zur Musik herzustellen und auf dieser Basis auch die musikalische Programmgestaltung vorzunehmen. In der Erkenntnis dieser Notwendigkeiten muß es gelingen, dem musikalischen Programm ein scharfes Profil zu geben. Denn gerade das ist Pflicht des so großen Anteiles der Musik am Programm des Rundfunks: einer bewußten Gestaltung und Sinngebung des neuen Werdens unserer Zeit Künder zu sein!

RICHARD WETZ UND SEIN WERK

VON

ALBERT DREETZ-BERLIN

Es ist in vieler Hinsicht ein nicht unbedenkliches Beginnen, die Zeit, in der man lebt, ihre künstlerischen Äußerungen, vornehmlich aber die Träger ihrer Kultur mit kritischen Maßstäben zu messen. Denn einesteils ist man selber zu sehr dem Zeitgeschehen, in seiner Vielgestaltigkeit als Werdendes,

verhaftet; dann aber steht der kritische Beurteiler den Persönlichkeiten seiner Zeit nur in den seltensten Fällen gänzlich unvoreingenommen gegenüber. Ein Urteil von objektiver Gültigkeit vermag nur die Geschichte zu fällen. — Man sollte sich diese Erkenntnis jedesmal aufs neue vor Augen halten, ehe man das Werk eines Zeitgenossen in den Rahmen des Gesamtgeschehens einzuordnen versucht.

Richard Wetz gehört zu jenen Musikern, die erst verhältnismäßig spät zu komponieren beginnen (bezeichnenderweise war Wetz 42 Jahre, als er seine erste Sinfonie schrieb). Das gewährleistet eine langsame, aber stetige Entwicklung. Es gibt bei Wetz keinen Zwiespalt zwischen Mensch und Schöpfung. Es ist die harmonische Einheit von Geist, Gefühl, Wollen, die seinem Schaffen als sichere Voraussetzung dient. Und dieser Weg mußte notwendig in die Breite und Tiefe führen, die allen seinen Werken gemeinsam sind.

Es würde ein wenig erfolgversprechendes Unternehmen sein, Wetz' jeglicher Modeströmung, jeglicher Effekthascherei abholdes Wirken in Begriffen festhalten zu wollen. Billige Schlagworte vermögen den Reichtum seiner Kunst, die der Menschheit neue Schönheiten und bleibende Werte gegeben, nicht im entferntesten zu umfassen. Er kann nicht einmal das »Verdienst« für sich beanspruchen, einen neuen Stil angebahnt oder gebildet zu haben, noch könnte man sagen, daß er bei allem Geschick seiner Lehrweise schulebildend gewirkt habe. Wetz ist kein Musiker, dem es nahe liegt, über die Art seines Komponierens weitschichtige theoretische Betrachtungen anzustellen.

Am stärksten lassen sich in seinen Werken Einflüsse von Bruckner, für den er sich auch als Interpret hingebungsvoll einsetzt und der ihm in vielem Vorbild ist, nachweisen. Daneben haben — nach seinen Worten — Bach und Schubert nachhaltig auf ihn einzuwirken vermocht.

Die sinnvoll gestaltende Kraft der warmen, männlich ernsten melodischen Linie, die Reichhaltigkeit der Harmonik, die weit gesteigerte Orchestration (hier die vielfach ähnliche Verwendung einzelner Gruppen) und endlich die allgewaltige, umspannende Formung, das alles sind Merkmale, die auf ein verwandtschaftliches Verhältnis zwischen der Kunst des österreichischen und der des deutschen Meisters hindeuten können.

Dann aber sind es vor allem die hohe ethische Auffassung vom Wesen der Tonkunst, die Gläubigkeit und Frömmigkeit, wenngleich sie auch bei Wetz losgelöster vom kirchlichen Dogma ist, die die beiden Musiker durch ein festes geistig seelisches Band verknüpfen. Hinzu kommt bei beiden die hingebungsvolle Konzentration auf das allem »Virtuosenhaften« entsagende Schöpfertum. Wer einmal Wetz' erste Lieder aufmerksam gehört hat, der fühlt schon hier ein rastloses Drängen nach neuem Ausdruck, nach Wahrheit und Tiefe. Es ist nicht gleichgültig, daß er sich Dichtungen von Hölderlin, Hebbel, von Schellenberg und Goethe aussuchte, um sie in ein musikalisches Gewand zu kleiden und sie so, durch die innige Verbindung von Wort und Ton, die bis-

weilen bis zur dramatischen Verdichtung führt, noch erheblich zu steigern und zu vertiefen vermag. Es mag merkwürdig sein, daß soviel Tiefes in einem Lied liegen soll. Und es ist auch ganz ungewöhnlich. Das läßt es andererseits begreiflich erscheinen, daß diese Lieder, von denen wir eine überaus stattliche Zahl besitzen, in den vergangenen Jahren nur selten in den Konzertsälen zu hören waren.
Und welche Gesundheit, welche Kraft stecken in seiner melodischen Linie! Köstlich sind seine Einfälle; meisterlich ist ihre Verarbeitung. Dabei sind Wetz' Lieder rein technisch nicht allzu schwer zu singen. Aber diese scheinbare Unproblematik des Technischen sollte niemand dazu verführen, sich ihrer anzunehmen, der nicht ein vortrefflicher, warm und innig empfindender Gestalter ist.
Das Lied bildet den Ausgangs- und Kernpunkt seines Schaffens. Ihm reihen sich dann die zahlreichen größeren Chorwerke seiner früheren, der »elegischen« Schaffensperiode, darunter der gehaltvolle Männerchor »Gesang des Lebens«, der »Hyperion« für Bariton, gemischten Chor und Orchester, der einen Markstein in Wetz' Entwicklung bedeutet, die wertvolle »Kleist-Ouvertüre« (die weit öfters gespielt zu werden verdiente) auch für Violine, Klavier und Orgel hat Wetz Schönes geschaffen, nicht zu vergessen seine einzige — heute kaum mehr als dem Namen nach bekannte — Oper »Das ewige Feuer«. Doch es würde ermüden, sie alle aufzuzählen. Denn es gibt kaum ein musikalisches Gebiet, auf dem Wetz nicht erfolgreich gearbeitet hat. Außerdem spielen die genannten Werke gegenüber den späteren: den Quartetten, den Sinfonien, dem Weihnachtsoratorium und schließlich dem Violinkonzert nur eine untergeordnete Rolle. Eine seltsame Vielheit und doch — welch wundervolle Einheit! Jedes Werk besticht durch seine Einfalt und Würde, durch die Organik seines Wachstums. Und immer bleibt Wetz der Gleiche, der nie an der Oberfläche haften bleibt, der Letztes zu geben, Geheimnisvolles zu enthüllen versucht. Das mag man schon daraus ermessen, daß Wetz in einer Zeit, in der unser Musikleben mehr und mehr der Zerstörung, der Auflösung preisgegeben war, in einer Zeit in der Jazz und Niggersong die deutsche Kunst beherrschten, uns just mit seinem weihevollen Weihnachtsoratorium beschenkte. Und wenige Jahre vorher hat er dem deutschen Volk sein wundertiefes Requiem gegeben.
Werfen wir einen Blick auf Einzeldinge seiner musikalischen Sprache. Da sind zunächst die Ausdruckskraft, der warme Gefühlsgehalt, der Adel seiner Melodik, die in ihrer elementaren Schlichtheit nachgerade an die Franz Schuberts erinnert. Im Lied ist sie unterbaut von einem reich ausstaffierten Klaviersatz. Doch wie seltsam kontrastiert zu der weitgeschwungenen melodischen Linie mitunter die Knappheit der eigenwilligen, zyklopenartigen Thematik, die gleichwohl bei aller Einfachheit stärkste Wirkungen erzielt. Und es ist alles gerade und echt gewachsen, gehaltvoll und voll Wahrheit des Emp-

findens. Urwüchsig und voller Lebenslust sind seine Scherzi; wie das des prächtigen f-moll-Quartetts, dem schönsten seiner Kammermusikwerke.
Wetz' romantisches Naturell erklärt die Üppigkeit seiner Harmonik, die Farbigkeit seiner Orchesterpalette, in der die dunkle Tönung bei weitem überwiegt. Da gelingen ihm in der Tat ganz einzigartige Wirkungen. Wer einmal das Orchesterzwischenspiel des Requiems zwischen Sanctus und Benedictus in seiner schaurigen Einsamkeit miterlebt hat, der muß erschüttert worden sein. Hier offenbart sich Wetz aufs herrlichste als Künder seelischer Werte.
Ein Meisterstück der Kontrapunktik sei wenigstens noch erwähnt: die hinreißende Fuge: »Alles, was aus Gott geboren, ist zum Siegen auserkoren«, die den überwältigenden Abschluß des Weihnachtsoratoriums bildet. —Doch was besagen da Worte! Das eigene Erleben einer solchen Musik kann schließlich keinem erspart bleiben, der sich ernstlich dafür interessiert. Wir müssen die Quellen, die da rauschen, nur wieder hören lernen, nachdem sie uns Artfremde so lange verschütteten. Dann wird sich uns auch Richard Wetz' Musik in ihrer ganzen Schönheit erschließen.

EIN BEITRAG ZUR HARMONIELEHRE

Die Bezifferung des tonischen Quartsextakkordes und des Quintsextakkordes der Subdominante.

VON
FRIEDRICH WELTER

Wer die Harmonielehren aus neuerer Zeit aufschlägt, wird gar bald auf zwei Kapitel stoßen, die zwar mit großer Ausführlichkeit behandelt werden, die aber hinsichtlich der Bezifferung — und um diese handelt es sich hier — nicht völlig eindeutig dargestellt worden sind: *der Quartsextakkord der Tonika und der Quintsextakkord der Subdominante.* An sich sollte der Sachverhalt ja klar sein: z. B. die zweite Umkehrung eines Dreiklanges heißt Quartsextakkord und die Bezifferung ist dementsprechend I $^{6}_{4}$, II $^{6}_{4}$ usf. Die älteren Harmonielehren — etwa vor Riemann — begnügen sich mit dieser schematischen Darstellung und konnten das auch, da sie keine andere Erklärung des Quartsextakkordes suchten. Somit ist es doppelt bedauerlich, daß die Werke, denen wir so tiefsinnige, aufschlußreiche Behandlungen des $^{6}_{4}$- und $^{6}_{5}$-Akkordes verdanken, die Frage der Benennung nicht bis zum Letzten geklärt haben.
Wir beginnen mit der Darstellung des $^{6}_{4}$-Akkordes und stellen aus triftigen Gründen *Hugo Riemann* voran. Ich glaube, es ist nicht zuviel gesagt: dem Einfluß dieses großen Theoretikers hat sich niemand entziehen können, der nach ihm das Gebiet der Harmonielehre behandelte. Wir stellen das nur noch einmal fest, da manche es sich nicht gern eingestehen wollen und es daher

geflissentlich vermeiden, den Namen dessen zu nennen, der ihnen zum mindesten Anregung gewesen ist. Die folgenden Zeilen werden auch ungewollt beweisen, daß wir tatsächlich nicht so viel Harmoniesysteme haben, wie es auf den ersten Blick scheinen mag.

Riemann nennt also den $^6_4$-Akkord der Tonika eine »Scheinkonsonanz«, nennt ihn eine »viel kompliziertere dissonante Bildung« (S. 28 seines Handbuches der Harmonielehre, 7. Aufl. 1920[1]). Er bezeichnet ihn D $^6_4$, wodurch seine Erklärung als Vorhaltbildung vor der Dominante gekennzeichnet ist $\left(\begin{smallmatrix} e & & d \\ c & \text{vor} & h \\ g & & g \end{smallmatrix}\right)$.

An anderer Stelle sagt er wörtlich: »Der neue Akkord erfordert seine besondere Chiffre, nämlich D $^6_4$ (Dominant-Quartsext); die nachfolgende [!] selbstverständliche Fortschreitung zum reinen Dreiklang der Dominante zeigen wir an durch + oder $^5_3$« (Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre, Verlag Hesse, 8. Aufl., S. 52). Hier läßt also Riemann den Quartsextakkord lediglich als Vorhaltbildung gelten und vergißt, ihn als Durchgangsakkord zu betrachten, eine Verwendungsart, die in der Praxis so häufig vorkommt, daß sie theoretisch nicht ignoriert werden kann. Und die Bezeichnung? D $^6_4$ bedeutet in C-dur g c e. Wie aber, wenn ich den tonischen Dreiklang als Umkehrungs-Quartsextakkord verwenden will? Tonika $^6_4$ kann er doch nicht genannt werden, denn das würde nach Analogie von vorher ja zu den Tönen c f a führen, und ähnlich müßte S $^6_4$ uns die Töne fbd bringen. Oder: Wie soll die Funktionsbezeichnung lauten, wenn wirklich D $^6_4$, also d g h gefordert ist, da ja D $^6_4$ die Töne g c e bedeutet? — Diese Möglichkeiten hat Riemann vorausgesehen und hilft sich mit folgenden Zeichen:

T_5 = c e g mit der Quint im Baß, also: g c e,
D_5 = g h d mit der Quint im Baß, also: d g h
S_5 = f a c mit der Quint im Baß, also: c f a.

In dieser Weise werden die Aufgaben des Handbuches (auf S. 41 u. a. m.) durchgeführt. Für den Lehrer, besonders aber für den Schüler, ergibt sich daraus die Unbequemlichkeit: ein und derselbe Akkord weist zwei Benennungen auf: g c e = D $^6_4$ und T_5. Das ist logischerweise nach dem Dargelegten wohl richtig, ist jedoch vom pädagogischen Standpunkt nur eine Quelle der Unsicherheit und des Irrtums. Ganz zu schweigen davon, daß wir mit S $^6_4$ gewiß c f a meinen werden und nicht (nach Analogie von D $^6_4$) etwa f b d. Und als weitere Folge wäre auch S $^6_4$ und S_5 das gleiche (c f a)[2]).

Daß diese Doppelauffassungen des $^6_4$-Akkordes tatsächlich zu Unsicherheiten und Kompromissen geführt haben, erkennen wir sofort, wenn wir weitere Harmonielehrbücher aufschlagen. Da bringen Louis-Thuille auf S. 33 ff.

[1]) Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.

[2]) Von einer Behandlung des $^6_4$-Akkordes in Moll sehen wir ab. Denn hier erweist sich das Ablesen der Intervalle aus der Untertonreihe (also von oben nach unten) als eine weitere Komplizierung des einfachen Sachverhaltes. Ein $^6_3$-Akkord wird dabei zum $^6_4$! (s. Riemann S. 42). Vgl. auch den Abschnitt »Quintsextakkord« dieses Aufsatzes.

ihres umfangreichen Buches (Harmonielehre. 6. Aufl., Stuttgart, Verlag Klett) eine ausführliche, zufriedenstellende Behandlung des $^6_4$-Akkordes als Umkehrungsakkord und gehen dann (S. 43 ff.) dazu über, den $^6_4$-Akkord als Vorhaltbildung zu erklären, wobei der »Scheinkonsonanz« Riemanns der Begriff der »Auffassungsdissonanz« entgegengestellt wird (S. 46), was ja im Grunde auf das Gleiche hinausläuft. Nach dieser Darstellung muß man eine verschiedene Bezifferung des $^6_4$-Akkordes der Tonika erwarten. Tatsächlich erscheinen in dem Abschnitt: »Der Quartsextakkord als Vorhaltsakkord« auf S. 55/56 Notenbeispiele der Art: C: IV V — I, womit folgende Akkorde
(I V)
gemeint sind: F-dur, C-dur-Quartsext, G-dur, C-dur. Die in Klammern daruntergesetzten I V bedeuten eine Sicherheitsmaßnahme. Denn der Praktiker Thuille konnte sich dem wohl nicht verschließen, daß es doch *effektiv* die Töne des Tonika-Dreiklanges sind, die sich dann in die Dominante auflösen. Er sagt wörtlich: »Wenn wir den cadenzierenden Quartsextakkord als Vorhaltsbildung vor dem Dominantakkord auffassen, so hindert das natürlich nicht die Anerkennung der Tatsache, daß es faktisch die Töne des Tonikadreiklangs sind, die wir in diesem Zusammenhange hören (also doch!!). Nur sind sie harmonisch bezogen nicht auf das Fundament I, sondern auf das Fundament V« (S. 55). Nur läßt sich dies, fügen wir hinzu, aus der Bezeichnung V, (s. oben) wirklich nicht erraten. Louis-Thuille, die die Riemannschen Funktionsbenennungen und deren Ergebnisse auf die Stufentheorie übertrugen, erwuchsen hier Schwierigkeiten, die sich eben aus dem teilweisen Beibehalten der Generalbaßbezifferung und dem teilweisen Ersetzen durch Neues (Funktionsbezeichnung) ergeben mußten. — Es wäre angängig gewesen, den obigen Sachverhalt so zu notieren: V^6_4 V^5_3, wovor sich Louis-Thuille gewiß gescheut haben, da wohl jeder V^6_4 als d g h lesen würde.

Gleichwohl treffen wir auch diese Benennung an, und zwar in *Regers* »Beiträgen zur Modulationslehre« (Leipzig, Kahnt 1903). Reger, der sich ja an Riemann hält, verwendet abweichend davon Buchstaben-, Stufen- und Generalbaßbezeichnung und schreibt G V^6_4, worunter er d g h, also T^6_4 verstanden wissen will. — *Hermann Grabner* unterscheidet in seiner sehr gut orientierenden »Allgemeinen Musiklehre« (Stuttgart 1924) sehr genau zwischen Vorhalts-$^6_4$-Akkord und Umkehrungs-$^6_4$-Akkord; jedoch gibt der Rahmen seines Buches keinen Anlaß, die Bezifferung anzuwenden. An anderen Stellen erscheinen Beispiele mit Stufen- *und* Funktionsangabe ohne Zahlen.

Stephan Krehl hat in seiner »Harmonielehre« (Berlin-Leipzig, de Gruyter, 1922) die Ergebnisse Riemanns mit treuer Konsequenz vertreten und wiederholt. Bei der Bezifferung des Quintsextakkordes geht er sogar Wege, die selbst der Theoretiker nicht mehr gutheißen kann, die der Praktiker als »unmöglich« sofort ablehnen muß. — Bei der »Umstellung der Dreiklänge« erscheint
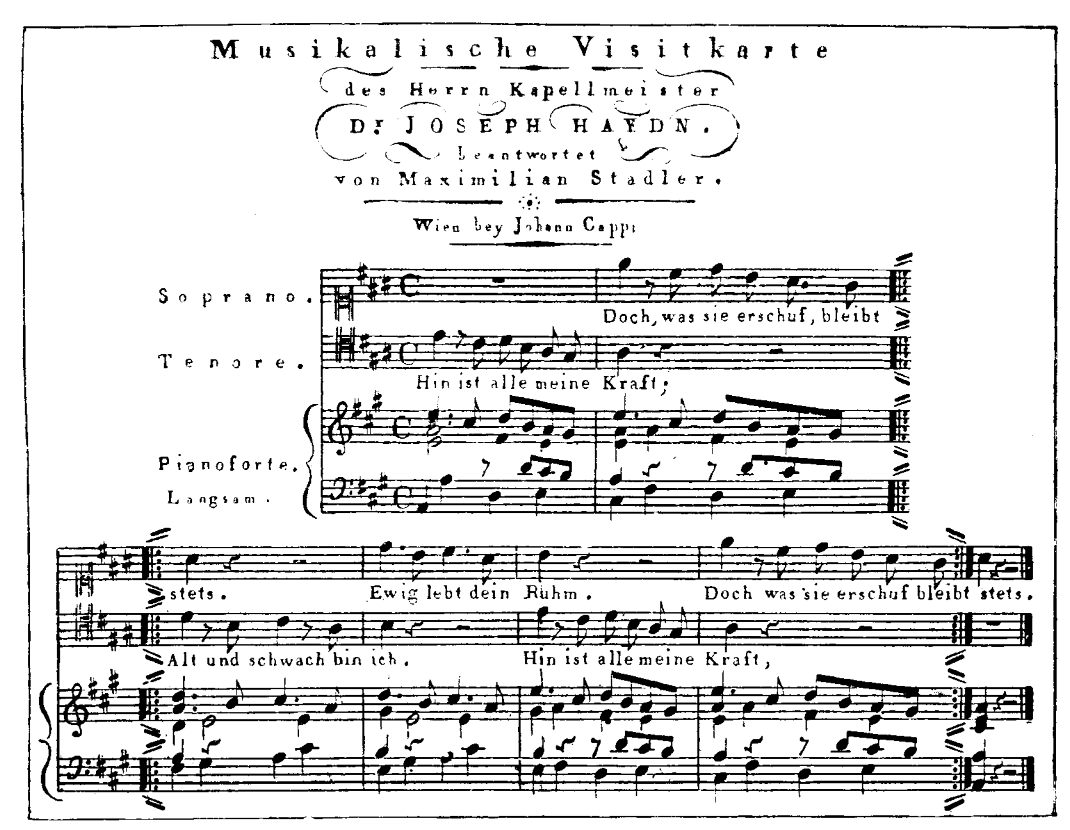


MAX TRAPP



FELIX OBERBORBECK

JOSEPH HAYDN (um 1770)

Lithographie von Rudolf Hoffmann nach einem Gemälde von Ludwig Guttenbrunn



Haydns musikalische Visitkarte



Joseph Haydns Sterbezimmer in Wien

bei Krehl als zweite Umstellung der Quartsextakkord. Er nennt ihn mit Riemann $D^{6\,5}_{4\,3}$, fügt aber sehr treffend hinzu: »Von dieser Bezifferung kann aber nur dann die Rede sein, wenn sich an ihn wirklich die Dominante anschließt« (S. 66). Forschen wir weiter, wie diese Bezeichnungen der anderen Verwendungsarten des $^{6}_{4}$-Akkordes aussehen: Krehl registriert (S. 65) die Arten als: $^{6}_{4}$-Akkord: 1. im Nachschlag, auf leichter Zählzeit; 2. im Durchgang, auf leichter Zählzeit; 3. als Vorbereitung der Seitenklangbewegung zur Tonika, gewissermaßen ein »Wechselklang vor der Dominantbildung«, — so ergeben sich (bei den Aufgaben, S. 68/69) dieselben Funktionsbezeichnungen wie bei Riemann: z. B.

D	T	D	T	S	T	D	T
1	3	5	1	3	5	1	1

. (Die daruntergesetzten Zahlen geben an, ob Grundton [1], Terz [3] oder Quint [5] des Klanges im Baß liegen.)

Über *Johannes Schreyer*, der in seinem »Lehrbuch der Harmonie«, 5. Aufl., Leipzig 1924, eine selbständige Vereinfachung des Riemannschen Systems anstrebt, brauchen wir nur in Kürze festzustellen: Schreyer bezeichnet wie Riemann $D^{6}_{4}\,D^{5}_{3}$, wenn es sich um den Quartsextakkord als Vorhalt handelt, den er auch als melodische Bildung entstehen läßt. Sonst ist ihm $^{6}_{4}$ (g c e) der »scheinbar tonische Dreiklang« (S. 31), und die $^{6}_{4}$-Akkorde im Durchgang nennt er »unechte Quartsextakkorde« (S. 33), ohne ihre Bezifferung erkennen zu lassen. — Auch ein so ganz auf die Unterrichtspraxis gestelltes Buch wie *Gustav Bumckes* Harmonielehre (Berlin 1921) braucht hier nur gestreift zu werden, da der Verfasser seine gestellte Aufgabe einwandfrei löst. Bumcke nennt alle Verwendungsformen des Quartsextakkordes (»auf betontem Taktteil«, »im Durchgang« usw. [S. 31], hält sich aber stets mit wünschenswerter Deutlichkeit an die Bezeichnung I $^{6}_{4}$) [1]).

Wir kommen zu drei Büchern, deren Verfasser sich der atonalen Musik verschrieben haben oder zum Teil doch wenigstens mit ihr sehr stark liebäugelten: *A. Schönberg, B. Weigl, E. von der Nüll.* Zusammenfassend möchte ich vorausschicken: Neue Ergebnisse werden hier nicht vermittelt; im Gegenteil: die alten Resultate der Stufentheorie werden brav wiederholt, nur mit neuem Wortschwall verbrämt (so bei Schönberg). Einschränkend möchte ich sagen: Edwin von der Nüll will in seiner »Modernen Harmonik« (Schünemanns Lehrbücher, Band 5, 1932) ja auch nicht »erklären«, sondern nur »verstehen« lehren. Der Verfasser verspricht mehr, als er halten kann. Ein »Verstehen« ohne vorheriges Erklären, zumal in einem belehrenden Buch, ist natürlich eine Unmöglichkeit. E. von der Nüll gibt also in seiner »Beispielsammlung der

[1]) Leider ist das Kapitel »Falsche Fortschreitungen« nicht mit der gleichen Klarheit behandelt worden. Wenn Bumcke sagt: »Man wird kaum ein größeres Musikstück finden, in dem nicht eine Unzahl von Oktavfortschreitungen vorhanden sind« (Bsp. aus der Eroika), so liegt hier eine Verwechslung der Begriffe: Oktavparallelen und Oktavkoppelung (oder -Verstärkung) vor, die natürlich völlig entgegengesetzt betrachtet werden müssen. Oder man muß wie Bumcke sagen: »In ähnlicher (nämlich: falscher) Weise ist fast jeder Orchestersatz gehalten!« Eine solche Definition wird Bumcke wohl kaum aufrecht halten, da er sich auf S. 40 (4-, 8-, 16-Fuß der Orgel) selbst widerspricht.

modernen Musik« auch nur »Erklärungen« und bedient sich dabei der Stufenbezeichnung I^{6}_{4} und, um es gleich vorwegzunehmen, IV^{6}_{5} (s. S. 27 usw.). — Ebenso hält sich *B. Weigl* in seiner »Harmonielehre« (Brünn 1922) an die alte Bezeichnung I^{6}_{4}, was verwundern muß, da sich Weigl sonst bemüht hat, fortschrittlichen Sinn zu bekunden (in der philologisch-schematischen Zusammentragung aller irgendmöglichen Akkordlagen der Drei- und Mehrklänge).

Schließlich ist man doch am meisten erstaunt, wenn *Arnold Schönberg*, das Haupt einer Komponistenschule, der die Auflösungstendenz alles ist, uns auch nichts Neues zu bieten vermag. Auch er bringt dieselben Momente bei der Darstellung des Quartsextakkordes, die wir schon kennengelernt haben, zeigt, daß er Riemann studiert hat, indem er sagt: »Der $^{6}_{4}$-Akkord wird sogar als relative Dissonanz angesehen« (S. 69), kennt auch die Umkehrungsformen dieses Klanges: »Im $^{6}_{4}$-Akkord streiten zwei Töne um die Vorherrschaft: der Baßton und dessen Quart. Der folgende (auf $^{6}_{4}$ folgende) Akkord ist entweder eine Konzession an den Baßton oder an den Grundton. Siegt der Baßton, dann geht I in V über. Aber manchmal geht die Konzession nicht so weit, sondern wählt einen Mittelweg . . .« (S. 94). Weiß Gott, es ist ein Mittelweg, wenn Sch. nach langen Erörterungen auf S. 96 *die* Verwendungsregeln des $^{6}_{4}$-Akkordes folgen läßt, die wir ebenso in unseren guten alten Handwerkslehren (wie etwa E. F. Richters Buch) schon antreffen. Demgemäß ist auch Schönbergs Bezifferung nichts Neues, sondern er verwendet für den fraglichen Akkord I^{6}_{4}, wie ja überhaupt lediglich Stufenbezeichnung. Ja, wenn man allerdings das »Buch auch von seinen Schülern gelernt hat«, wie Schönberg im Vorwort sagt, so muß das Ergebnis auch dementsprechend sein! Ganz im Gegensatz dazu steht die gehaltvolle Kürze, mit der *Wilhelm Maler* den $^{6}_{4}$-Akkord in seinem »Beitrag zur Harmonielehre« (Leuckart, Leipzig 1931, S. 12 ff.) behandelt. Er wendet Riemanns Klangschrift an: D^{6}_{4} beim Vorhaltsquartsext-Akkord; T_5 für den gleichen Akkord, wenn er lediglich als Umkehrung auftritt[1]).

Wir schließen das Kapitel mit *Wilhelm Klattes* Darstellungen ab, der in seinen »Grundlagen des mehrstimmigen Satzes« (Berlin 1922) die Riemannschen Ergebnisse in eigener, praktischer Weise verarbeitet. Daß er aber auch nicht prinzipiell davon frei ist, zeigt seine Begründung. D^{6}_{4} nennt er (S. 24ff.) eine »Verzierungsform« und gibt zur Erhärtung dafür einige gute Beispiele aus der Praxis. Das vierte Kapitel bringt (S. 29ff.) den »durchgehenden« und den »liegenden« Quartsextakkord und — eine neue Benennung! Auch dies

[1]) Leider kann ich dem Verfasser des mit so durchdringendem Verstand geschriebenen Buches den Vorwurf einer Unterlassungssünde nicht ersparen. Alles deutet darauf hin, daß auch er durch die geistige Schule Riemanns gegangen ist (ich verweise nur auf die Klangtabelle am Schluß seines Buches). Schönberg, Kurth, Weigl usw. werden genannt. Der Name Riemann ist nirgends, weder im Vorwort, noch in einer Fußnote, zu finden. Dies wäre aber ebenso vom Gesichtspunkt wissenschaftlicher Quellenangabe nötig gewesen, wie vom Standpunkt einer charaktervollen Ehrlichkeit!

ist gewissermaßen nur die logische Folge des ersten. Klatte sagt also wörtlich: »In der Tat verlangt ja auch die zweite Umkehrung des Dreiklanges, der mechanischen Abmessung entsprechend, die Ziffernbezeichnung $^6_4$, so daß also jetzt sorgfältig zu unterscheiden ist zwischen dem *D $^6_4$-Akkord und dem $^6_4$ des Dominant-Dreiklanges«* (S. 34). Wir wissen, was Klatte meint. Aber der sprachliche Ausdruck kann unmöglich gutzuheißen sein. — Die Bezifferung bleibt zunächst bei D $^6_4$ (im Sinne von T $^6_4$) (S. 26 ff.). Dann aber erscheint bei den Aufgaben (S. 44) die Funktionsbezeichnung T S (T $^6_4$) S_6 D T. Oder eine andere Aufgabe: T D $^6_4$ T_6! In beiden Fällen (sowohl in dem eingeklammerten T $^6_4$ wie in D $^6_4$) handelt es sich um die gleichen Töne g c e (von C-dur). Die Unentschlossenheit drückt sich bei Klatte durch die Klammer aus, und sicher ist ihm die Doppelbenennung nicht völlig überzeugend erschienen. Die Aufgaben im Anhang (S. 300) sind durch die gegebenen Bässe oder Außenstimmen mit Generalbaßbezifferung natürlich eindeutig gekennzeichnet. Aber darum handelt es sich ja nicht.

Riemanns Klangbezeichnung hatte doch nur den Zweck, den harmonischen Ablauf auch *ohne* Noten eindeutig kenntlich zu machen. Wenn wir also immer wieder zu den Bässen zurückgreifen müssen, so könnte dies nur zu einer Vernachlässigung der Funktionsbezeichnungen oder gar zu einem völligen Verzicht derselben führen. Dies wäre aber wahrlich kein Fortschritt und hieße Riemanns Neuerungen nicht verstanden haben. Die Darlegungen von vorher haben wohl zur Genüge gezeigt, welche Unsicherheit und Verschiedenheit bei der Bezifferung schon dieses Akkordes herrscht. Dabei ist doch der $^6_4$-Akkord eine »harmlose« Bildung. Wie sollen dann die wirklich komplizierten Gebilde erklärt werden, wenn schon in den elementaren Grundlagen keine Einigkeit vorhanden ist. Nicht wahr, die Frage lautet doch nicht: Wie mache ich das einfache Gebilde (durch tiefsinnige, reflektierende Definitionen) kompliziert, sondern: Wie reduziere ich die wirklich komplizierten Klangergebnisse auf ihren schlichten Kern?

Wenn ich daher für die Bezifferung dieses Akkordes T $^6_4$ vorschlage, so deshalb:

1. wird prinzipiell an Riemanns Klangschrift festgehalten;
2. fällt die Doppelbezeichnung fort (D $^6_4$ und T_5);
3. ergeben sich nach T^6_4 Analogiebildungen S $^6_4$ und D $^6_4$, was sich besonders für die Modulation nützlich auswirkt;
4. welche Bildung sich in T $^6_4$ verbirgt, ergibt sich aus dem nachfolgenden Klangbuchstaben T $^6_4$ D T (Vorhaltbildung), S T $^6_4$ S^6 (Durchgang), D T $^6_4$ D (Wechseltonbildung).

Schließlich wollen wir nicht vergessen, daß die Harmonielehre für den Schüler da ist, den wir nicht in das Chaos der Eventualitäten stürzen können, wenn er je zu einer sicheren, raschen Anwendung seines Wissens gelangen soll.

(Schluß folgt)

NOCHMALS: HINDEMITH – EIN KULTURPOLITISCHER FALL

Es war vorauszusehen, daß das von uns zur Diskussion gestellte temperamentvolle »Nachwort zum I. Deutschen Komponistentag« von Dr. Friedrich Welter im Märzheft (Seite 417 u. ff.) mit der kritischen Beleuchtung der Persönlichkeit Hindemiths Zustimmung und Widerspruch im reichen Maße auslösen würde. Zahlreiche Zuschriften beweisen, wie stark das Interesse an den aktuellen und lebenswichtigen Fragen der kulturellen Neuordnung ist. Es würde zu weit führen, allen diesen mehr oder weniger leidenschaftlichen Auseinandersetzungen hier Raum zu geben. Wir beschränken uns auf den Abdruck von zwei »Auslandsstimmen«, die besonders charakteristisch vor Augen führen, wie sehr das Für und Wider um die völkische Artung der deutschen Kunst auch jenseits der deutschen Grenzpfähle Wellen schlägt. *Die Schriftleitung*

»Die Musik ist jene künstlerische Erscheinungsform, in der das Ausland uns Deutschen unumschränkte und unbestrittene Vorherrschaft zuerkennen muß. Insbesondere das nationale Frankreich sah von jeher in den deutschen Meistern aller Zeiten leuchtende Vorbilder, deren genaue Kenntnis für die Erziehung des jungen Musikernachwuchses unerläßliche Grundlagen zu bilden imstande waren. Kurz nach dem Kriege bewies der Beschluß einer nationalen Frontkämpferversammlung in Paris, die maßgebenden Stellen zu ersuchen, wieder Wagnersche Werke in das Repertoire der Konzerte und Theater aufzunehmen, daß deutsche Kunst selbst über nationale Voreingenommenheit des Auslandes triumphieren konnte.

In der Zeit nach dem Kriege bis zum Anbruch des Dritten Reiches war die Meinung der Führerstellung der deutschen Musik in der Welt mancherlei Anfechtungen ausgesetzt. Was da alles unter der Bezeichnung »Deutsche Musik« insbesondere hier in Paris auf die Menschheit losgelassen wurde, hat nicht nur den nationalen Deutschen, sondern auch den ernsten französischen Musiker und Musikfreund hin und wieder mit Entsetzen erfüllt. Insbesondere die »atonale Richtung« der Schönberg, Toch, Hindemith usw. war wirklich nicht geeignet, Respekt vor der geistigen Haltung der jungen deutschen Republik einzuflößen.

Der französische Komponist betrachtet es eben als selbstverständlich, daß seine Werke sich nur auf dem Boden der nationalen Heimat aufbauen müßten. Selbst die Schöpfungen des radikalen Neuerers Darius Milhaud lassen in ihrem Grundcharakter immer wesentliche Züge seiner provençalischen Heimat erkennen. Auch die von westeuropäischer Kultur geglätteten Russen Strawinskij und Prokofieff können in ihren Kompositionen ihre Herkunft aus dem Osten nicht verleugnen.

Wer erhoffte, in den Werken der deutschen atonalen Musiker deutsche Wesenszüge zu erkennen, der ging leider leer aus. Das rein technische Können jener Komponisten steht außer Zweifel. Dem neuerwachten deutsch-völkischen Empfinden jedoch stehen Schöpfer und Schöpfungen absolut fremd gegenüber. Zur Fortsetzung der großen deutschen Musiktradition ist diese Besonderheit, das innige Verwurzeltsein mit Volk und Vaterland grundbedingende Voraussetzung. Schon aus diesem Grunde erscheint die Eignung jener Leute als »Führer« zum mindesten problematisch.

Dazu kommt noch ein anderes. Wir wissen recht gut, dank wessen Unterstützung die »Moderne« solche verderbenbringende Verbreitung gewinnen konnte. Es war mehr als Konzession an den Zeitgeschmack, wenn sich ein Komponist bereitfand, Bühnenwerke wie »Sancta Susanna« usf. als vollwertige Kunsterzeugnisse dem deutschen Volke darzubieten. Hier hat sich die tiefinnerste Überzeugung seines Schöpfers dokumentiert, eine Gesinnung, von der sich das deutsche Volk entrüstet abwendet und die niemals »gleichgeschaltet« werden kann.

Vor mehreren Jahren bewarb ich mich in Deutschland um die Vertretung eines musikkritischen Kollegen. Auf Grund von früheren Veröffentlichungen wurde mir bedeutet, daß man meinem Ansuchen deshalb nicht nähertreten könnte, weil ich, trotz meiner »jungen Jahre«, die »bahnbrechende Bedeutung« der »atonalen Kunst um Hindemith, Schönberg und Strawinskij« nicht zu würdigen verstände. Das denkbar größte Unlustgefühl, das ich seinerzeit beim Anhören der Marienlieder von Hindemith empfand, hat sich nach Bekanntschaft weiterer Werke des Komponisten eher verstärkt denn vermindert. Daran vermag auch die Tatsache der offiziellen Führereigenschaft im neuen Deutschland nichts zu ändern. Ich bin auch durchaus froh, nicht zu den nach Dr. Friedrich Welter wenigen Auserwählten zu zählen, für die diese Art Musik bestimmt gewesen sei.

Die nationale Erhebung in Deutschland wurde in französischen Musikerkreisen insofern bewundert, als über die musikalische Blutrünstigkeit der »atonalen Neuerer« endgültig die Akten geschlossen zu sein schienen. Die Berufung Hindemiths in den Führer-Rat wurde hingegen in diesen Kreisen merkwürdig, von uns Auslandsdeutschen peinlich, sogar sehr peinlich empfunden. Nicht zuletzt deshalb, weil die Arbeit jenes Mannes in den nationalen Blättern, während der Marxistenzeit, in den seltensten Fällen selbst nicht ernst genommen wurde, da eben als »richtungsweisend« keinerlei Voraussetzungen gegeben sein dürften.

Man wird den Atonalen die Konzertsäle nicht verweigern. Ihre Werke jedoch werden sich von selbst totlaufen, da das deutsche Volk instinktiv ihnen gegenüber entsprechende Distanz zu finden weiß.

Prof. Dr. L. Fugmann, Paris«

». . . Eine eben hier versammelte Runde Auslandsdeutscher, der die Betrachtung von Fr. Welter in Ihrem Märzheft vorgelesen wurde, wünscht spontan Ihnen und Herrn Welter einen Dankesgruß zuzuleiten, einen Gruß der Erleichterung und Hoffnung, aus der Sorge heraus um die Zukunft unserer deutschen Musik. Tausenden spricht Herr Welter aus dem Herzen. Vielen, vielen darunter, die berufen wären, Gewichtiges zu sagen, ist auferlegt zu leiden und zu schweigen. Der Einzelne vermag gar nichts. Und so kommt in Ihrem Märzheft Herr Welter und seine gerade deutsche Sprache in Wahrheit als erlösender Lichtblick, und zwar für eine weit größere Zahl von Volksgenossen und Pg., als Sie vielleicht ahnen. Ich glaube, einschließlich des Führers. Ich *muß* es glauben. An seinem Wort ist nicht zu deuteln.

Aber versucht wird es, wie Herr Welter es beweist, dessen tapfere Worte der Warnung unserer Öffentlichkeit in viel breiterem Wege als Stütze zugeführt werden müßten. Auch hier sind die üblen Wortführer der Verfallzeit wieder am Werke. Wer sich, im Sinne Welters, furchtlos in die Bresche gestellt hat, als es noch gefährlich war, soll jetzt totgesprochen werden . . .

A. Matthieu Istanbul, z. Zt. Wiesbaden.«

Zum Abschluß oder besser gesagt zur Abrundung der »Streitfrage« haben wir uns vorgenommen, einen Meister zu Worte kommen zu lassen, dessen Denken anerkanntermaßen Gewissen und dessen Handeln immer Bekenntnis ist, der ein Menschenalter hat warten müssen und können, um sich durchzusetzen: Prof. Dr. h. c. Paul Graener. Der Meister äußert sich auf unsere Bitte hin zum Fall »Hindemith« abschließend wie folgt:

»Es mag zunächst widerspruchsvoll erscheinen, daß ich, der bis vor kurzem der inneren geistigen Haltung Hindemiths ablehnend gegenüberstehen mußte, nun zu seiner Verteidigung das Wort ergreife.

Ich tue dies im vollen Bewußtsein meiner Verantwortlichkeit, nachdem ich seine letzte Arbeit, »Mathis der Maler«, gehört habe. Denn in diesem Werk spricht sich eine innere Wandlung, ein Vorwärtsschreiten auf dem rechten Wege aus, die niemand, sofern er überhaupt an die Möglichkeit einer ehrlichen Wandlung glaubt, unberührt lassen darf.

Gewiß, Wandlung ist oft ein Anpassen an die Konjunktur, ein Umbiegen geistiger Werte, dem Zeitgeschmack zuliebe, aber dann ist sie unwahrhaftig, und ihre Lüge läßt sich nicht verbergen, weil man in der Kunst nicht lügen kann, ohne daß die Lüge offenkundig wird.

Es mag nun wohl zu früh sein, in Hindemith einen Meister deutscher Kunst schon jetzt zu erblicken, aber es ist erfreulich, dieses große Talent auf einem Wege zu sehen, der es diesem Ziele zuführen *kann*.

Wir wollen ihm die Kraft, die Beharrlichkeit und die innere Einkehr wünschen, die dazu vonnöten sind.

Vor allen Dingen aber wollen wir an der Ehrlichkeit seines guten Willens nicht zweifeln, soweit wir selber guten Willens sind.
Denn dann müßten wir auch an der großen Zahl derer irre werden, die sich bestreben, Geist und Sinn unserer neuen Zeit zu erfassen und in sich aufzunehmen. Und zumal dem Künstler, der, aufgerüttelt durch die Größe unserer völkischen Erneuerung, den »l'art pour l'art«-Standpunkt in sich überwindet und zu dem inneren Erlebnis deutscher Kunst zurückfindet, wollen wir helfen.
Genug der Worte über Hindemith.
Wichtiger als sie sind die Werke seiner Zukunft!«

SCHWEDISCHE WOCHE — MIT GROSSER LÜCKE

Die Kgl. Oper Stockholms, die in der musikalischen Welt einen sehr guten Namen besitzt, gehen doch von ihr viele Sänger an die bedeutendsten Opern des Auslandes, veranstaltete eine Schwedische Woche. Infolge des Eigenwillens des Opernchefs John Forsell, selbst ein ausgezeichneter Sänger, fehlte aber dieser Schwedischen Woche ein wesentlicher Teil des Rückgrats, weil einer der führenden Tonsetzer des Landes nicht zu Worte kam — abgesehen von einigen Liedern beim Abschlußkonzert —: Wilhelm Peterson-Berger. Und gerade er war es doch, der in hervorragendem Maße das nationale Kulturgut der schwedischen Volksmelodien wieder zur Grundlage größerer Kompositionen nahm und sich dadurch ein großes Verdienst erwarb. Im Mittelpunkt einer Schwedischen Woche müßte zumindest sein Musikdrama »Arnljot« stehen, das nicht nur sein bedeutendstes Werk, sondern auch die schwedische Nationaloper darstellt. Wenn der kämpferische Geist des *Schriftstellers* Peterson-Berger der Opernleitung auch manche scharfe Kritik zollte, so dürfte das nicht zum Schaden des *Musikers* Peterson-Berger sich auswirken, der eben nach wie vor zu den führenden Köpfen des musikalischen Schwedens zählt und auch als Kritiker sehr viel zu sagen hat, zumal es ihm dabei einzig und allein um das Heimatrecht der schwedischen Musik geht. Wenn die Opernleitung offene ehrliche Kritik als Kränkung auffaßt, so muß das stutzig machen, denn wenn ein Musiker, der doch aufgeführt werden will, ohne Rücksicht darauf so viel Mut aufbringt, seiner musikalischen Verantwortung und Überzeugung Ausdruck zu geben, so sollte eine Oper mit solchem Namen eher mit diesem Manne zusammengehen, als ihn beiseite zu schieben. Die schwedische Musik ist im allgemeinen im Auslande gerade so bekannt wie ihre Heimat, nämlich — sehr spärlich und oberflächlich (in Deutschland besonders gut u. a. durch Kapellmeister Seeber-van der Floe, Karlsruhe). Das hat seine tieferen Gründe. Ein Land wie Schweden (und Norwegen), das durch das Meer so abgeschlossen vom Kontinent liegt, ist auch in mancher Hinsicht abgeschlossen mit seiner Kulturwelt. Wohl werden z. B. besonders viele skandinavische Werke der schönen Literatur bei uns gelesen, aber die lebendige Durchdringung fehlt eben doch. Und alle modernen Errungenschaften der Zivilisation bewerkstelligen allein noch lange nicht das innere Näherkommen der Kulturen verschiedener Völker, selbst wenn sie auf gleicher Grundlage stehen. Auf der anderen Seite hat die Abgeschlossenheit Schwedens den Vorteil, daß dadurch auch keine so starke Vermischung mit anderen Einflüssen und Stilelementen wie in anderen Ländern vor sich geht. Daraus erklärt sich auch im besonderen Maße die Erhaltung der Volksmusik als nationales Kulturgut in Schweden. So viele schwedische Musiker auch bei deutschen Meistern in die Lehre gingen, sie blieben doch Schweden, und die Töne und Klänge der Heimat, die die großartige Naturwelt dem Menschen dort

entlockt, halten sie in ihrem Bann. Diese innige Verbundenheit von Landschaft und Musik, wie wir das in Schweden antreffen, muß im Auslande vielfach wie im luftleeren Raum stehen, weil der Hörer die eigenartige nordische Landschaft sich nicht vorstellen kann, wenn er sie nicht kennt. Man könnte einwerfen, daß eben große Musik so stark ist, daß sie dem Hörer ihre Welt offenbart. Das gilt — neben dem Genie — nur bedingt. Je mehr die Kulturwelten voneinander verschieden sind, desto fremder werden die künstlerischen Ausdrucksformen erscheinen. So nahe uns die skandinavische Kulturwelt mit ihrer germanischen Grundlage auch steht, so grundsätzlich anders geartet sind schwedisches Volksleben und Volkstum gegenüber dem unsrigen. Der Lebensrhythmus, das Lebensgefühl, die ganze Atmosphäre ist wesentlich verschieden von der Mitteleuropas. Nur wer das unmittelbar erlebt, kann das wissen.
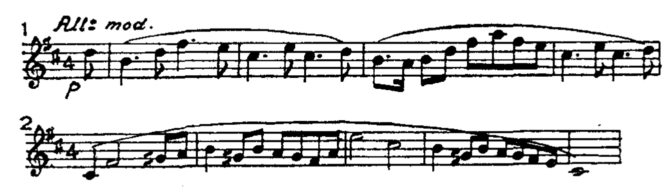
Das Programm der Schwedischen Woche brachte Kurt Atterbergs »Flammendes Land«, Natanael Bergs »Engelbrekt« (beide Opern wurden bereits auch in Braunschweig aufgeführt und an dieser Stelle ausführlich besprochen[1]), Ture Rangströms »Kronbraut« (nach Strindbergs Drama) und ein Balladenkonzert.

Gerade Rangströms Oper »Kronbraut« war mir der Beweis für obige Ausführungen. Es wurde mir beim Anhören ganz klar, daß diese Oper im Auslande sich nicht auf dem Spielplan halten kann, weil ihr ganzer tiefer Sinn aufs engste mit der schwedischen Bauernwelt, mit ihren uralten Sitten und Gebräuchen zusammenhängt. Wenn man in Schweden diese Oper hört, steht man vom ersten bis zum letzten Ton im Banne dieser Geschichte, weil sie die ganze Erlebniswelt der skandinavischen Landschaft und der in ihr lebenden Menschen in feinempfundener, poetisch-musikalischer Weise wiedergibt. Rangström, der u. a. bei Pfitzner studierte, hat viel von ihm gelernt und aufgenommen, gerade in bezug auf die musikdramatische Entwicklung der Oper über Wagner hinaus. Atterbergs »Flammendes Land« und Bergs »Engelbrekt« werden schon durch ihre Stoffwahl ohne Zweifel im Auslande mehr Eingang finden, da beide Tonsetzer, so stark sie auch mit ihrem Schwedentum verwachsen sind, doch sehr viel mehr in der Tonsprache des Festlandes sich ausdrücken.
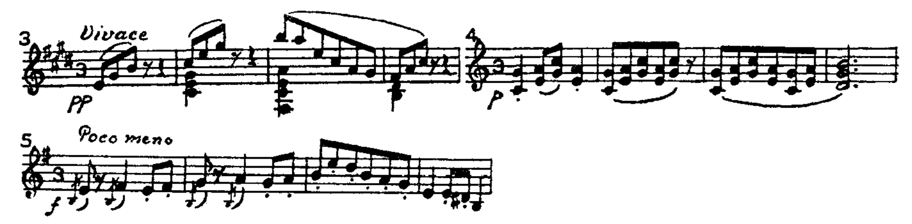
Der letzte Abend brachte in Form eines Balladenkonzertes einen kleinen musikgeschichtlichen Aufriß. Als Auftakt kam ein Vertreter der modernen schwedischen Tonsetzer, Hilding Rosenberg, mit seinem Vorspiel zu »Yttersta domen« (Das jüngste Gericht), einer überaus interessanten Komposition, bei der die Stimmen und Gegenstimmen nach stärkster Steigerung bis zu den schreiendsten Dissonanzen sich harmonisch auflösen. Von A. Södermann (1832—1876), dem Wiederbeleber der schwedischen Volksmusik im vorigen Jahrhundert, folgten die Orchester-Balladen »Trollsjön« (Der Zaubersee) und »Die Wallfahrt nach Kevlaar«. Es ist die Musik der Neuromantiker als Gegensatz zu der klassizistischen Richtung Mendelssohns. Überhaupt üben Wagner, Brahms, R. Strauß, Liszt einen großen Einfluß auf die schwedischen Tonsetzer aus und bestimmen ihre musikalischen Ausdrucksformen. In diese Linie gehört auch ein anderer Förderer schwedischer Volksmusik: E. Sjögren (1853—1918), der als Liederkomponist größte Erfolge hatte; von ihm hörte man »Molnet« (Die Wolke), ein feinsinniges, tiefempfundenes Lied. Einer der führenden schwedischen Vokalkomponisten war W. Stenhammar (1871—1929). Auch er ging von den Neuromantikern aus. Von ihm kamen die Ballade mit Orchester »Florez und Blanzeflor« und die künstlerisch vollendete schwedische Nationalhymne zum Vortrag. Von H. Alfvén (geb. 1872) wurde die glänzend instrumentierte und phantasiereiche »Rhapsodie Nr. 2« zu Gehör gebracht; auch hierin lebt die reiche Gefühlswelt der schwedischen Naturromantik. Innerhalb dieses Konzertes kam auch Peterson-Berger mit einer einzigen kleinen Nummer »Vainos Lieder aus Arnljot«.

[1]) Vgl. »Die Musik« XXVI. Heft 4, Seite 292, und Heft 6, Seite 441.

Zeigte auch das Dargebotene der Schwedischen Woche einen hohen künstlerischen Wert, so muß doch mit aller Entschiedenheit betont werden, daß mit dem Dargebotenen *nicht* das Wesentliche des schwedischen Musiklebens erschöpft wurde.
Daher ist es ein großes Verdienst der Stockholmer Konzert-Vereinigung, daß sie im Anschluß an die Schwedische Woche in der Oper im großen neuen Konzerthaus innerhalb eines Sinfoniekonzertes die Uraufführung von Peterson-Bergers »Sinfonie Nr. 5 h-moll »Solitudo« unter der Leitung des Komponisten herausbrachte. Die Unterlassungssünde und die Zurücksetzung des Komponisten durch die Opernleitung sind nach dem großen Erfolge der Sinfonie noch peinlicher. Mit überlegener Meisterschaft führt der 67jährige Tonsetzer einen flüssigen und mannigfaltigen sinfonischen Stil durch. Durch und durch harmonisch-musikalisch und vollkommen durchsetzt mit Rhythmen, die die ganze Zauberwelt der schwedischen Natur erklingen lassen. Und was für ein befreiender Humor lacht aus dem zweiten Satz, in dem die Trolle und Kobolde sich ein bezauberndes musikalisches Stelldichein geben. Dann ein Andante, in dem die märchenhafte Stimmung nordischer Einsamkeit in all ihrer Gedämpftheit zum lebendigsten musikalischen Ausdruck kommt. Nicht umsonst heißt die Sinfonie »Solitudo«. Aber sie bringt nicht etwa die Verbitterung einer Einsamkeit zum Ausdruck, o nein, im Gegenteil, sie ist die Offenbarung eines großen Geistes, der sich vor der Kleinheit der sogenannten »großen Welt« in die Einsamkeit des Jämtlandes zurückzog, dort durch sein Schaffen wieder das richtige Verhältnis zum Leben bekam und der mit dieser Sinfonie seiner gesunden, starken, bejahenden Lebenskraft, die sich nicht durch den Kleinkram des Alltags unterkriegen läßt, das schönste Denkmal setzte. Des Tonsetzers eigene Worte über sein neuestes Werk mögen als Schluß folgen: »Wilhelm Peterson-Bergers Sinfonie Nr. 5 h-moll mit der Associationsandeutung »Solitudo« (Einsamkeit) als allgemeine Überschrift ist in der Hauptsache am Schluß des Jahres 1932 und Anfang 1933 komponiert worden. Der thematische und melodische Stoff wurde zum größten Teil seit dem Herbst 1930 gesammelt. Nur die beiden Hauptthemen des ersten Satzes sind etwas älteren Datums:
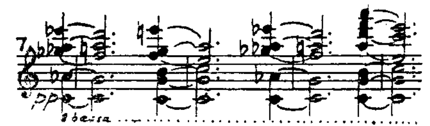


Diese Themen werden nicht angewendet im Durchführungsteil des Satzes, der nach dem Muster deutscher Romantik mit besonderen neuen Motiven arbeitet.
Will man den Stimmungsinhalt eines Satzes andeuten, kann man ihn »Einsamkeitsgesang« nennen, Titelsatz der Sinfonie.
Daß die Einsamkeit, die bezweckt wird, nicht äußerer Art ist, zeigt der zweite Satz, der die Überschrift »Scherz« tragen könnte. Er ist gebaut wie ein gewöhnliches Scherzo, aber mit zwei Triosätzen — also auch hier eine Anknüpfung an die Romantik, speziell an Robert Schumanns oft angewandtes Formenschema. Das Hauptmotiv ist:



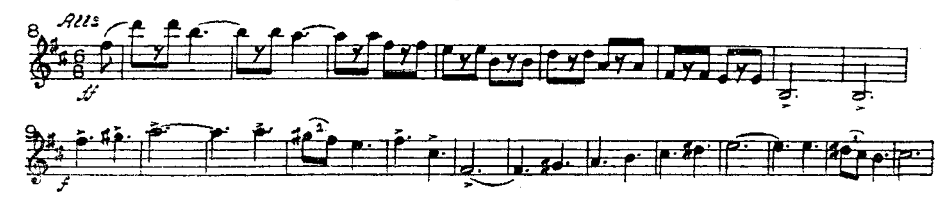
Im dritten Satz wird der Einsamkeitston in Form einer volksweisehaften Melodie wieder aufgenommen:



Ein gegensätzlicher Gedanke:



mündet in ein fernklingendes Echo von Wildnis und Einöde aus. Wenn sie das zweitemal ertönen, leiten sie sachte zu einem plötzlich vorstürmenden Finale über.
Dieses könnte, etwas prosaisch, »Werk- und Feiertag« genannt werden, und sein psychologischer Inhalt kann als ein heftig erwachter Tätigkeitsdrang bezeichnet werden, der sich in rastlos rollenden Tarantellarhythmen auslöst, konzentriert um zwei Hauptthemen:



und zweimal abgelöst von stillen, glockenklanggleichenden Tonfolgen:



Aus diesem entwickelt sich der ruhige Gesang, in welchen zum Schluß die ganze Sinfonie austönt.« —
Das ausgezeichnete Orchester, das über einen orgelgleichen Orchesterklang verfügt, verhalf der Sinfonie zu einem großen künstlerischen Erfolg und füllte damit eine große Lücke der Schwedischen Woche aus. Für das Repertoire der deutschen Orchesterkonzerte liegt hier ein dankbares und erfolgsicheres Werk vor. — *Wiking* —

Unsere Meinung

Der andere Einstein

London hat in Dr. *Alfred Einstein*, dem früheren Musikkritiker des Hauses Mosse, den »größten europäischen Musikkritiker« empfangen. Wer Einstein in Berlin oder München, wo er früher für das SPD.-Blatt seine Berichte schrieb, einmal persönlich erlebte, weiß, daß er ein ausgesprochener Feind jeder arischen Kunst war. Jeder Christ war ihm von vornherein zuwider, während jeder Jude ohne Rücksicht auf seine Leistung herausgestrichen wurde. In den Tagen der nationalsozialistischen Revolution ging Einstein nach London, von wo aus er seiner Zeitung mitteilte, daß er nicht daran dächte, nach Deutschland zurückzukehren, um Mittelmäßigkeiten zu loben. Seine Auswanderung erfolgte aus freiem Entschluß und ohne jeden Druck von irgendeiner Seite. Trotzdem be-

sitzt er die Stirn, sich als Emigrant und Opfer des Nationalsozialismus hinzustellen. Die Londoner Musikzeitung »The Musical Times« hatte nichts Eiligeres zu tun, als an der Spitze eines Heftes ausgerechnet diesen Musikjuden über die gegenwärtige Musiklage in Deutschland leitartikeln zu lassen. Nähere Ausführungen aus diesem Pamphlet zu zitieren, erübrigt sich, da die schmutzige Gesinnung des Autors aus jeder Zeile spricht. Was er dem Ausland an Märchen auftischen kann, mag sein Hinweis auf Wagner illustrieren, der nur deshalb der musikalische Gott des neuen Staates geworden sei, weil er Antisemit und Gegner der Vivisektion (im Gegensatz zu Bach, Mozart oder Beethoven) war. Einstein treibt im übrigen einen schwunghaften Handel mit seiner musikkritischen Makulatur und sucht den Absatz dadurch zu erhöhen, daß er, auch bei Referaten über das Londoner Musikleben, der deutschen Kunst etwas Verlogenes anzuhängen sucht. In Heft 8 der »Schweizerischen Musikzeitung« vom 15. April 1934 schreibt er über eine Londoner Rundfunkaufführung von Alban Bergs »Wozzek« und behauptet am Schluß: »London ist heute, nach der Vernichtung dessen, was sich in Deutschland noch Musikleben nannte, die erste (oder letzte) Musikstadt Europas.« Der Schriftleiter der Zeitschrift fühlt sich bemüßigt, in einem Postkriptum noch besonders auf die »prominente Feder« Einsteins hinzuweisen. Niedriger hängen!

Beethoven-Preis für Paul Graener!

Der im Jahre 1927 vom Preußischen Kultusministerium begründete Staatliche Beethovenpreis wurde auf Vorschlag des dafür berufenen Kuratoriums von der Preußischen Akademie der Künste dem Komponisten Professor Dr. h. c. *Paul Graener* verliehen. In der »Musik« ist das Schaffen Graeners bei jeder Gelegenheit kritisch und positiv gewürdigt worden. Die neue Ehrung des Tonsetzers, in dem das musikalische Berlin seine repräsentative Vertretung und seinen Meister besitzt, gibt unserem Bekenntnis zu dem Werk Paul Graeners ein Echo, das wir als Verpflichtung auf uns nehmen, wie bisher weiterzukämpfen für eine deutsche Musik. Damit bereiten wir auch dem Beethoven-Preisträger dieses Jahres den Boden, nachdem er ein Menschenalter unverdient in den Hintergrund geschoben war. Dem Menschen und Künstler gilt unser aufrichtiger Glückwunsch!

Eine gutgemeinte Draeseke-Renaissance?

Man soll die Toten ruhen lassen und endlich der schöpferischen Jugend die notwendigen Entfaltungsmöglichkeiten geben. Der Komponist *Felix Draeseke* war in seiner Jugend ein begeisterter Anhänger Liszts, um sich dann als reifer Mann dem Neuklassizismus zuzuwenden. Sein Werk ist riesengroß an Umfang. Kenner bezeugen einzelnen Stücken ihren absoluten Wert, der aber durch mißratene Textbücher und ähnliche Begleiterscheinungen gemindert erscheint. Im Jahre 1913 starb Draeseke. Und heute versucht ein junger Mensch, der ein fleißiges und von innerer Begeisterung getragenes Buch über den Komponisten geschrieben hat, eine Draeseke-Renaissance zu inszenieren. Wo bleibt hier die Verantwortung den lebenden Schöpfern gegenüber? Soll sich die Jugend schon heute mit vergilbten Notenblättern zudecken lassen? Die ersten Teile des Christus-Oratoriums von Draeseke waren in der Neuausgrabung in der Philharmonie keine Hoffnung auf Segen. Deshalb halten wir die Propaganda für den Komponisten, über dessen Wert und Unwert sich die Musiker aus naheliegenden Gründen nicht mehr einig sind, für überflüssig und gefährlich. Wir lehnen sie ab, wenn sie in einer Form geschieht, wie in Nr. 92 des »Angriff«, wo der oben erwähnte Bio- und Monograph einfach erklärt, daß Draesekes Heldenoper »Dietrich von Bern« an einem Festtage, wie Hitlers Geburtstag, auf die staatlichen Musikbühnen gehört! Die Berliner Staatsoper führte an diesem Tag Wagners »Meistersinger von Nürnberg«, die Reichsoper Wagners »Siegfried« auf.

Julius Bittner und die Volksoper

Am 9. April feierte *Julius Bittner*, der österreichische Komponist, seinen 60. Geburtstag. Tragisches menschliches Unglück — ihm mußten beide Beine abgenommen werden — hat seinen Lebenswillen und seine Schaffensfreudigkeit nicht schmälern können. Mit ungebrochener Kraft arbeitet er im Lehnstuhl weiter, zur Zeit an einer neuen Sinfonie in klassischer Formgebung, nachdem er erst kürzlich eine Oper »*Die junge Sängerin*« vollendet hat. Julius Bittner ist erst auf Umwegen zur Musik gelangt. Er war Richter und hatte es bis zu einer Berufung ins Justizministerium gebracht, als er 1920 seinen Abschied nahm, um sich ganz der Musik zu verschreiben, nachdem er in seiner richterlichen Stellung ein tapferer Vorkämpfer der Belange der Musiker auf sozialem Gebiet gewesen war. Er schrieb Opern, die »*Rote Gret*«, den »*Bergsee*«, »*Das höllisch Gold*«, Singspiele und Operetten, Kammermusik, Sinfonien, Lieder, Orchestergesänge und eine *Große Messe mit Tedeum*. Am innigsten prägte sich seine gemütvoll volkstümliche Art in der Opernidylle »*Der Musikant*« aus, in der er den Wettstreit deutscher und welscher Musik im Rahmen einer liebenswerten Handlung austragen läßt. Sein bekanntestes Werk ist »*Das höllisch Gold*«, halb Märchen, halb Volksoper. Dieses kernige deutsche Singspiel, von feinem Humor durchzogen, ist heute erst recht aktuell, wo der Ruf nach wahrhafter Volkskunst die Erfüllung erhofft. Sein volkstümlicher Realismus ist vielleicht etwas geistvoller als der Kienzls, aber das darf die deutschen Bühnen nicht davon abhalten, diesen aus dem deutsch-österreichischen Volkstum geborenen Werken endlich die Bahn frei zu machen zu der verdienten Wirkung und Würdigung.

Johannes Wolfs' 65. Geburtstag

Johannes Wolf ist einer Generation von Musikwissenschaftlern Lehrer und Vorbild gewesen. Als Professor an der Berliner Universität und Leiter der Musikabteilung an der Staatsbibliothek hat er die Fülle seines unerschöpflichen Wissens in den Dienst der Musikerkenntnis und -erziehung gestellt. Am 17. April 1869 geboren, Schüler der Berliner Musikhochschule und Spittas, habilitierte sich Johannes Wolf im Jahre 1902 als Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität zu Berlin. Sein wissenschaftliches Werk ist so umfangreich und bedeutungsvoll, daß es nicht mit einigen Worten umschrieben werden kann. Die Entdeckung und Erschließung der »*Ars nova*« des 14. Jahrhunderts war eine Musterleistung musikalischer Quellenforschung. Seine Notationskunde ist die Grundlage für die Forschungsarbeit der Musikwissenschaft schlechthin geworden. Und doch hat er sich nie in der »splendid isolation« des gelahrten Professors abgesondert, sondern für weiteste Verbreitung der musikalischen Erkenntnisse in der volkstümlichen »Jedermanns-Bücherei« gesorgt. Dem echten deutschen Gelehrten gilt der Glückwunsch aller Musikfreunde.

Amtliche Mitteilungen der Reichsjugendführung

Abteilung Schulung und Kulturarbeit

Reichsjugendführung
Abteilung Schulung
und Kulturarbeit

Berlin NW 40, den 26. 4. 1934
Kronprinzenufer 10

Anordnung!

An alle Obergebiete und Gebiete.

Die Reichsjugendführung, Abteilung Schulung und Kulturarbeit, eröffnet mit Beginn des Wintersemesters in Zusammenarbeit mit dem Preußischen Kultusministerium in Berlin eine staatl. Musik-Schule. Mit der Führung der Anstalt sind der Musikreferent der RJF., Johannes Günther, und

Professor Dr. Eugen Bieder, Sachberater für Musikerziehung im Preußischen Kultusministerium, betraut worden. Die dort auszubildenden Jugendmusik-Führer werden in einem einsemestrigen Lehrgang in folgenden Lehrfächern unterrichtet: Singschulen, Instrumentationslehre, Musik im Heim, Laienspiel, Musik im Auslandsdeutschtum, Musikunterricht, Jugend- und Schulfunk, Vorbereitung von 'Kursen, Kulturpolitik, Deutsche Jugend- und Laienmusik, Musiktheorie, Militärmusik. An die Obergebiete und Gebiete ergeht die Aufforderung, bis zum 15. Juni d. J. einen Kameraden vorzuschlagen, der sich auf Grund seiner musikalischen Begabung und seiner Führereigenschaften für die Ausbildung eines Jugendmusik-Führers eignet. Als Unterlagen sind einzureichen: Lebenslauf, Zeugnisse (Obersekunda-Reife), bisherige Tätigkeit usw. Die durch den Besuch der staatl. Musikschule für den Studierenden entstehenden Unkosten werden mit den Obergebieten und Gebieten bzw. mit den Studierenden von der Abteilung S der RJF. geregelt.

Der Leiter der Abteilung S:
gez.: Willi Körber
Obergebietsführer.

Abschrift eines Briefes an Herrn Professor Dr. Alfred Lorenz, München

Wiener Akademischer Wagner-Verein
Zweigverein des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins
Wien 3., Lothringer Straße 20 / Konzerthaus

Wien, 2. März 1934

Hochverehrter Herr Professor!

Hiermit gestattet sich der Vorstand des Wiener Akademischen Wagner-Vereines Ihnen in herzlicher Freude mitzuteilen daß der Verein anläßlich der Feier seines sechzigjährigen Bestandes Sie in seiner gestrigen Hauptversammlung zum

Ehrenmitgliede

ernannt hat. Wenn der Verein nach einem guten alten Brauche beim Rückblick auf seine nun vollstreckte sechzigjährige Lebensdauer und alle damit verknüpften kleinen und großen Siege und Erfolge nun auch den Männern danken wollte, die sich um die Sache des Vereines, um die Kenntnis und Erkenntnis der Wagnerschen Kunst und der Persönlichkeit Wagners weitleuchtende Verdienste erworben haben, so fühlte er sich gedrängt, vor allem Ihnen zu huldigen, der Sie durch die Ergründung der musikalischen Form bei Wagner die geistige und wissenschaftliche Durchdringung der durch Wagner gestellten Aufgaben zu einem krönenden Abschluß brachten. Es ist dadurch, wie sie selbst am besten wissen, nicht nur der Wissenschaft, der Ästhetik, der Musikgeschichte Genüge getan und eine schwer empfundene Lücke in der beschreibenden und erläuternden Darstellung der Wagnerschen Kunst und Kunstlehre endlich in einer wahrhaft großen Weise ausgefüllt worden, die nach allen Seiten Licht wirft und Geheimnisse der Tonkunst, der Dichtkunst, der Bühnenkunst erhellt, sondern Sie haben dadurch vor allem den gefühlsmäßigen Wagnerianer, den Wagner-Schwärmer, von einem Druck erlöst: immer war er von der Musik des Meisters gepackt und erhoben, immer wußte er, daß dies nicht möglich sei ohne klare, dem Gefühl sich unmittelbar mitteilende musikalische Form, und immer wieder suchte er in den Büchern, die er gern zu Hilfe nahm, vergeblich nach einem richtig deutenden, sicher führenden Wort über die Form Wagners; sonst überall wurden die musikalischen Erscheinungen bis in die kleinsten seelenlosen Bestandteile zergliedert, gemessen, eingeordnet — nur bei Wagner blieb alles im Nebel, da sollte das starke seelische Erlebnis hinreichen, um alles zu »erklären«, da verzichtete die sonst so anspruchsvolle und hochmütige Wissenschaft auf alle ihre wirklichen und vermeintlichen Rechte, da ließen die Männer des Verstandes und der Gelehrsamkeit auf einmal das Wunder und das Geheimnis gelten und ließen andererseits nicht selten durchblicken, daß Wagner eben darum doch nur in gewisser Hinsicht, nur in einzelnen Beziehungen ganz ernst zu nehmen und als stilbildend zu betrachten sei. So geriet der Schwärmer immer wieder in Gefahr, an dem Wert der Wissenschaft oder aber an der eigenen Empfindung oder sogar an der unantastbaren Hoheit des

Meisters zu zweifeln. Sie haben endlich die Wissenschaft zugleich gerichtet und gerettet, den Glauben der kunstsinnigen Laien gerechtfertigt und das ragende Bild des Meisters nicht nur von dem letzten Dunst befreit, der es noch umschleierte, sondern auch mit dem Boden, in dem wir wurzeln, mit den Grundlagen unseres Denkens und Urteilens unlösbar verbunden. Dafür gebührt Ihnen der Dank des deutschen Volkes, und es wird nur ein sehr geringer Teil dieser Schuld abgetragen, wenn der Wiener Akademische Wagner-Verein Sie bittet, Ihren Namen mit dem seinen dauernd verbinden zu wollen und die Ehrenmitgliedschaft gütigst anzunehmen.
Die förmliche Urkunde über die Ehrenmitgliedschaft wird Ihnen nach Ausfertigung zugehen.

Für den Vorstand des Wiener Akademischen Wagner-Vereins
gez. Max Millenkovich, Obmann

Anmerkung der Schriftleitung: Der vierte Band »Parsifal« des Sammelwerkes von Alfred Lorenz: »Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner« ist, das Werk abschließend, in Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg, erschienen (vgl. die Anzeige auf der zweiten Umschlagseite dieses Heftes).

Wir stellen vor:

Felix Oberborbeck

Der jetzt 34jährige Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik in Weimar war bisher im Rheinland tätig. Bekannt wurde er wohl vor allem als Städtischer Musikdirektor der Stadt Remscheid, deren Musikleben er in zehn Jahren fast aus dem Nichts aufbaute und zu großer Blüte brachte. Remscheid ist heute eine der lebendigsten Musikstädte des Westens. Ebenso tatkräftig war er beim Ausbau der 1925 in Köln aus dem berühmten Konservatorium entstandenen Hochschule für Musik tätig, an deren Schulmusikabteilung er die Direktionsausbildung und die Ausbildung für das künstlerische Lehramt leitete und wo er 1930 die Amtsbezeichnung »Professor« erhielt.
Außerdem war er im Westfunk als Dirigent und Mitgestalter des musikalischen Schulfunks tätig, war musikalischer Fachberater beim Oberpräsidium in Koblenz und gehörte den musikalischen Prüfungskommissionen des Rheinlands in Köln und Düsseldorf an. Als Dirigent hat er sich vor allem für Reger und in eigenen Veranstaltungen für junge deutsche Tonschöpfer eingesetzt.
Nun hat das Thüringische Volksbildungsministerium ihn nicht nur zum Direktor der Weimarer Staatlichen Hochschule für Musik, sondern auch zum Referenten für Musik im Ministerium und zum Leiter von Konzerten berufen. Wir sind überzeugt, daß der neuernannte Musikhochschuldirektor dem erlahmten Musikleben der Goethe-Stadt neue frische Kräfte zuführt. Wir setzen ebenso begründete, wie große Hoffnungen auf ihn.

* OPERN-URAUFFÜHRUNGEN *

DIBUK, Oper in drei Akten mit einem Prolog, Text nach einem Drama von Salomo Anski von *Renato Simoni*, Musik von *Ludovico Rocca*. Mailand, Teatro alla Scala, 24. März 1934.

Im Jahre 1929 errang in Italien das hebräische Theater Habima mit seinen Aufführungen einen großen Erfolg, wie ja überall gerade um seiner rassisch-nationalen Sonderart in ihrer Geschlossenheit willen, die keinerlei Konzession an andere Kulturen und Geschmacksrichtungen macht. Die nationale Eigenart des Schauspiels »Der Dibuk« mit seinem mystisch-religiösen Hintergrund hat den italienischen Schriftsteller Renato Simoni veranlaßt, daraus einen Operntext zu machen, den der schon vorteilhaft aus zahlreichen anderen Werken bekannte Komponist Ludovico Rocca in Musik gesetzt hat. Der interessanten Arbeit haben

sich die Pforten der in Uraufführungen sehr zurückhaltenden Scala in Mailand geöffnet, an der am 24. März mit großem Erfolg das Werk unter der Spielleitung des von der Wiener Staatsoper eigens berufenen Oberspielleiters Dr. Lothar Wallerstein in Szene ging.

Es handelt sich um einen mystischen Glauben der Hebräer, wonach die Seele eines Sünders nach dessen Tod den Körper einer von dem Abgeschiedenen auf Erden geliebten Person besitzt und aus diesem geläutert ins Paradies gelangt. Hanan und Leah waren seit der Kindheit versprochen, aber Leahs Vater will sein Wort nur halten, wenn Hanan reich wird. Und da Hanan von Gott mit seiner Bitte um Reichtum nicht erhört wird, so wendet er sich an die Mächte der Hölle. Dafür muß seine Seele nun, als er darüber stirbt, in Leah fahren und wird hier geläutert. Für unser Empfinden ist diese Handlung nur erträglich aus demselben Grund, aus dem uns auch das hebräische oder das chinesische oder ein verwandtes Theater interessieren können. Wir blicken in den kulturellreligiösen Gedankenkreis einer uns ganz fremden Welt und lernen mit Interesse deren Glauben und deren Legenden kennen. Das Werk ist also für uns, auch wenn es ein großes europäisches Opernhaus aufführt, ein künstlerischer Fremdkörper.

Gerade, wenn wir den »Dibuk«-Glauben als solchen ohne jedes Vorurteil betrachten, begreifen wir nicht nur den Erfolg, sondern vermögen vor allen Dingen der Leistung des Komponisten die höchste Achtung nicht zu versagen. Ludovico Rocca hat sich ganz in die Aufgabe hineingelebt, diese fremde Welt musikalisch zu verkörpern. Er hat dafür besondere Studien gemacht, wie uns die Presse berichtet, unter Zugrundelegung wichtiger liturgischer Entdeckungen, die der jüdische Musikforscher Idelsohn in vorderasiatischen Synagogen gemacht hat. Durch deren Verwendung wird der hieratisch-kultartige Charakter dieser Musik noch unterstrichen. Und wo die Notwendigkeit einer Bühnenhandlung andere Töne erfordert, wie in dem grotesk-widerlichen Tanz der Bettler, hat Rocca mit Glück die orientalischen Motive verwendet, die Schauplatz und Charakter der Handlung erheischen. Rocca verfügt über eine reiche melodische Erfindung, die ihm auch innerhalb der selbstgewählten, aber engen Grenzen dieses Opernbuches gestattet, das fremdartige Werk einem italienischen Publikum gegenüber wirkungsvoll zu gestalten. Der Erfolg ist denn auch ausschließlich ein Erfolg der Musik, soweit er spontan und kräftig war, umso mehr, als die ganze Aufführung unter der musikalischen Leitung von Kapellmeister *Ghione* ersten Ranges war. Trotzdem ging das Publikum mit der Fremdartigkeit der Handlung nur zögernd mit. Man kann begreifen, was Simoni und Rocca veranlaßt hat, die starken Eindrücke des Dibuk-Dramas musikalisch zu verwerten. Gerade die starke Begabung des Komponisten wird ihn aber hoffentlich dazu führen, sich bald eine Aufgabe zu stecken, in der er sich freier und ohne Bindung entfalten kann. *Maximilian Claar*

MARISTELLA. Lyrisches Drama in drei Akten, Text nach einem Gedicht Salvatore Di Giacomos von M. Salvini. Musik von Giuseppe Pietri. Königl. Oper San Carlo in Neapel, 22. März 1934.

Die San-Carlo-Oper hat sich dieses Jahr mit Neuheiten nicht angestrengt. Die Geschäfte gehen schlecht, und man bleibt daher lieber bei Verdi, Puccini und Donizetti. Die einzige Uraufführung ist jetzt zum Vorschein gekommen, wohl auch in erster Linie, weil die unter dem bewährten Schild des Lokalpatriotismus einherschreitet.

Der berühmteste Dialektdichter Neapels, Salvatore Di Giacomo, den Mussolini auch in die Accademia d'Italia berufen hat, schrieb vor langen Jahren ein Gedicht Zi Nunacella (auf deutsch etwa: »Die junge Nonne«). In Neapel gibt es eine kleine Kirche S. Maria del Rifugio. Dorthin wurden bis zum 17. Jahrhundert die zum Tode verurteilten Verbrecher zur letzten Messe geführt. An einer bestimmten Stelle der Messe verstummten alle. Sang aber ein Mädchen allein weiter, so mußte der Verbrecher begnadigt werden, das Mädchen aber ins Kloster gehen. Das Gedicht Di Giacomos schildert nun, wie ein Mädchen den Geliebten rettet, der wegen Mordes zum Tode verurteilt worden war. Allein, erst als sie Nonne geworden, erfährt sie, daß der von ihr so heiß Geliebte jenen Mord aus Eifersucht für eine andere beging. Sie hat sich umsonst geopfert und tötet sich selbst. Aus diesem Gedicht hat M. Salvini das Textbuch einer dreiaktigen Oper gemacht. Da aber Di Giacomo mit seinem Gedicht nur den letzten Akt liefert, so hat Salvini die beiden ersten dazu gedichtet, natürlich in Gestalt der

Liebesgeschichte und ihrer doppelseitigen Entwicklung bis zum Mord an dem Rivalen und der Verurteilung. Erstens ist nun diese Handlung für drei Akte überhaupt zu dünn, zweitens ist sie so konventionell opernhaft ausgefallen, daß man bei einiger Kenntnis der italienischen Opernliteratur immer schon vorher weiß, was jetzt kommt, und drittens wird auch die ergreifende Wirkung der Dichtung Di Giacomos geopfert, denn die plötzliche Enthüllung mit ihrem erschütternden Effekt ist natürlich nicht mehr vorhanden, wenn wir die ganze Geschichte schon zwei Akte lang miterlebt haben.

Es hätte also hier eines Musikers mit starkem dramatischen Temperament und ebenso starker musikalischer Erfindung bedurft, um über diese Schwierigkeiten hinwegzukommen. Giuseppe Pietri (geb. 1886 auf Elba) ist ein Kapellmeister, dessen Renommee als Komponist unlöslich verbunden ist mit den etwa zweitausend Aufführungen der sentimentalen Studentenoperette »Addio Giovinezza«. Opernversuche, die schon etwa zwei Jahrzehnte zurückliegen, hatten keine Dauererfolge. Für diese Oper Maristella bringt Pietri den guten Willen mit, neapolitanische Milieumusik zu schreiben. Da ihm aber die dramatische Ader fehlt, so nimmt er das Volksliedhafte der neapolitanischen Musiküberlieferung zu Hilfe und landet schließlich bei der sentimentalen Operette. Daher wird wahrscheinlich ein Liebeslied des Tenors (conosco un giardino) demnächst auf allen Grammophonen Italiens gespielt werden, aber das sogenannte lyrische Drama wird dadurch nicht über Wasser gehalten. Der äußere Erfolg in Anwesenheit Di Giacomos und Pietris war sehr laut.

Maximilian Claar

»LA PRINCESSE LOINTAINE«: Uraufführung an der Großen Oper in Paris. Lyrisches Tondrama in vier Akten von *Edmond Rostand;* Musik von *Martin Witkowski.*

Der Komponist Martin Witkowski hat in musikalischer Hinsicht eine erfahrungsreiche und bewegte Vergangenheit hinter sich. Auch er hatte einst dem Internationalismus in der Musik gefrönt, bis er erkennen mußte, daß seine bisher verfolgte Tendenz in eine Sackgasse führte und daß die sog. Krise der Oper nicht allein aus den ökonomischen Schwierigkeiten der Zeit heraus zu verstehen ist, sondern daß vielmehr eine Krise der Opernkomposition selbst sich breit zu machen verstand. Die Rückkehr zu den volksnationalen Grundlagen der Musik ist das positivste Ergebnis des neuesten tondramatischen Versuches des Komponisten. Daneben bildet der Wille nach einer Einheit von Wort und Ton, die bei Richard Wagner Vollendung erreichte, die Grundprinzipien des Witkowskischen Werkes.

Die vier Vorspiele der Oper geben sich als ihre Kernpunkte zu erkennen. Sie sind sehr kühn harmonisiert, überschreiten aber nie die Grenzen der klassischen Disziplin.

Die Gesangspartien nehmen von Anfang an die Aufmerksamkeit des Zuhörers in Anspruch Die musikalische Deklamation ähnelt den italienischen Secco-Rezitativen, ohne in sklavischer Abhängigkeit an Originalität zu verlieren. Die Modellierung des Gesangsbogens tritt weich und zart in den Vordergrund. Er folgt der Bedeutung des Wortes, dem Aufschwung der Phrase und der Phantasie des Versinhaltes. Vor allem enthält er musikalischen Sinn ohne zweideutige Harmonisierung und ohne orchestrale Buntscheckigkeit. Man ist angenehm überrascht von der Offenheit der vokalen Linie, die imstande ist, sich ohne Ermüdung für den Sänger vom Orchester klar abzulösen.

Die Oper Witkowskis bedeutet uns nicht Vollendung, sondern einen Versuch, der zur Fortsetzung reizt. Der tiefe Ernst, mit dem Dichter und Komponist an ihre Aufgabe herantreten, und mit dem sie übernommenes Kunstgut mit neuem zu vermischen und zu befruchten verstanden, ist zum mindesten bemerkenswert.

Das neue Bühnenwerk erfuhr in der »Grande Opéra« mustergültige Wiedergabe. Besonders die Bühnenbilder *Charlemagnes* waren von großer Eindringlichkeit. Weniger glücklich gewählt schien mir der Saal der Prinzessin, in dem drei Stilarten — der byzantinische, der romanische und der orientalische — um die Vorherrschaft stritten.

Die Prinzessin der *Susanne Balguerie* stand auf hohem Niveau. Ergreifend war die Darstellung des Troubadours durch *Le Clezio.* Auch *M. Singher* fügte sich glücklich dem Ganzen ein.

Den Hauptanteil an dem Gelingen der Uraufführung hatte neben dem Regisseur *Chéreau* der Dirigent *Philippe Gaubert,* der Orchester und Bühne zu vollkommener Einheit zu verschmelzen verstand.

Otto Ludwig Fugmann

RUNDFUNK-KRITIK

BERLIN (15. März bis 15. April): Die neue Zielsetzung der Rundfunkarbeit, die Reichsminister Dr. Goebbels nach Durchführung der Neuorganisation des deutschen Rundfunkwesens verkündete, verspricht gerade die künstlerischen Belange dieser Arbeit zu fördern; die Bevorzugung indirekter Mittel zur Darstellung der politischen Tendenz gewährt der Programmbildung weiteren Spielraum, und die verstärkte Bedeutung, die dem musikalischen Programmteil beigemessen wird, wird sicher nicht nur der unterhaltenden Musik, sondern ebenso der großen musikalischen Kunst zugute kommen, die als spezifisch deutscher, keinem anderen Volke in vergleichbarem Maße gegebener Kulturbesitz eine der stärksten Kräfte zur inneren Bindung der völkischen Gemeinschaft darstellt.

Der *Reichssender Berlin* insbesondere ist durch Berufung des neuen Intendanten *Walter Beumelburg* an den Beginn einer neuen Arbeitsperiode gestellt. Die Oper ist, schon vor seinem Amtsantritt, wieder in den Sendeplan aufgenommen, und statt die etwaige ästhetische Bedenklichkeit dieser Übertragung des Gesamtkunstwerkes in die Sphäre des nur Hörbaren zu erörtern, ist es besser, die Erweiterung des Stoffgebietes und die Wirkung jenes menschlich lebendigen, als gesteigerte Deutlichkeit und Tragkraft der Mitteilung sich äußernden Elementes zu begrüßen, das den tatsächlichen Vorrang der Oper als Gemeinschaftskunst begründet. Konradin Kreutzers lyrisches »Nachtlager von Granada«, wegen seines völligen Mangels an Aktion auf den Bühnen nicht lebensfähig, entspricht aus eben demselben Grunde den Bedingungen des Funks in besonderem Maße. Die Form der Wiedergabe aber zwingt dazu, die Frage der Bearbeitung, eine dringliche in unserer bearbeitungsfrohen Zeit, anzurühren. Die notwendige Kürzung darf nicht durch Eingriffe am falschen Ort erreicht werden. War schon die grundsätzliche Streichung aller Orchesterritornelle bedenklich, so überschritt die Verquickung der Ouvertüre mit den Anfangsszenen, sowie die Zerstörung des vom klassischen Prinzip der Symmetrie bestimmten Periodenbaues durch häufige willkürliche Auslassungen von Satzgliedern die Grenze des Zulässigen; durch einen frei angehängten Schluß vollends wurde der Hörer mit einem wahren Salto mortale aus der wohlorganisierten Opernwelt in eine Wildnis umgeformter Geräusche versetzt. Kleinigkeiten, aber solche von entscheidender Bedeutung. Kreutzer ist, wie geringen Formates seine Kunst auch sein mag, ein Meister, davon zeugte nicht zuletzt das liebenswürdige Klarinettenquartett, das man der Oper als freundlichen Ausklang folgen ließ; sein Stil, wie der vieler seiner Zeitgenossen am Vorbild Webers ausgebildet, fordert Respekt; mit diesem Stil zerstört man gerade den eigentlichen Gegenwartswert dieser Musik: das Erlebnis dieser in ihrer Anspruchslosigkeit selbstsicheren Meisterlichkeit, die auch dem Kleinen noch Würde verleiht. Neßlers »Trompeter von Säckingen«, die Oper des Osterabends, gibt keinen Anlaß zu Skrupeln dieser Art. Diese Ausschweifung ins Sentimentale geschah zweifellos der überwiegenden Anzahl der Hörer zu Dank, zumal *Willy Domgraf-Faßbaender* mit nahezu tenoraler Verve das Mögliche tat, um den billigen melodischen Zündstoff dieser Partitur als ein angenehmes Feuerwerk des Gefühls auffliegen zu lassen. Beide Opern kamen unter der überlegenen und lebendigen Leitung *Heinrich Steiners* in schöner Klarheit der klanglichen Form und in angeregter Beschwingung des dramatisch-musikalischen Ablaufs zur Geltung.

In anderer Richtung wirkte eine Ausgrabung aus fernerer Vergangenheit, des geistlichen Oratoriums von der »Bekehrung des heiligen Augustinus« von Johann Adolf Hasse. mit der *Hans von Benda* die Sendungen der Osterfesttage um eine charakteristische Note bereicherte. Ein religiöser Vorwurf, dessen Gehalt von einer Fülle rokokohaft blühenden Wohllauts mehr verhüllt als erschöpft wird; aber zuweilen festigt sich die zeremonielle Geste der Musik zu ergreifendem Ernst, es gibt Arien von edler Bewegtheit und nahezu Händelscher Kantabilität, und die Chöre vor allem schreiten mit wahrhaft kirchlicher Feierlichkeit. Eine wirkliche Belebung dieser zu sehr in vornehmer Verachtung des ungehemmten Gefühls verharrenden Musik ist nicht mehr möglich, aber als schöne Rarität, als Erinnerung vergangener Kultur ist ihr Reiz darum nicht geringer.

Otto Frickhoeffer dirigierte verschiedene Programme romantischer Instrumentalmusik. Webers selten gespielte Instrumentalkonzerte und Ouvertüren — die reizende »Turandot«, die die Exotik des endenden Jahrhunderts vorwegnimmt —, Ludwig Spohrs Konzert für Streichquartett und Orchester, vom *Steinerquartett* in schön abgestimmtem Zusammenspiel musiziert, verdienen dem musikalischen

Publikum gegenwärtig gehalten zu werden. Als Höhepunkt der orchestralen Veranstaltungen des Monats erschien eine Sendung mit Werken von Johannes Brahms; nach dem Klavierkonzert in d-moll, das *Herbert Donath-Oßwald* großzügig zusammenfassend spielte, gab *Frickhoeffer* der ersten Sinfonie des Meisters bedeutende, seiner auf Energie und Konzentration gestellten Darstellungsart entsprechende Form. Dazu kam eine Reihe neuer Musikwerke: eine Uraufführung, das opus 110 des produktiven *Julius Weismann*, eine dreisätzige, kurze Sinfonietta giocosa, deren Schwerpunkt der übrigens mehr gefühlvolle als heitere, auf volksliedhafter Melodik basierende ruhige Mittelsatz ist. *Max Trapps* »Notturno« op. 13, typisches Frühwerk einer starken, hier noch in den Spuren der Impressionisten wandelnden Begabung, wird durch die Fülle eigener, mühelos gefundener Schönheit zu unbedingt erfreulichem Eindruck; selten gibt es in der gegenwärtigen Musik so viel Wohlklang bei geschmacklicher Reinheit. Endlich zwei Tondichtungen von *Jan Sibelius* und *Rudolf Peterkas* schon früher gesandte Rhapsodie »Triumph des Lebens«. Zwei Orchesterabende *Heinrich Steiners*, fesselnd durch die frische und von gesundem Musikerinstinkt geleitete Interpelationsweise des Dirigenten, enthielten neben älterer Musik — darunter Haydns stilsicher gestaltete G-dur-Sinfonie — *Erwin Dressels* öfter gehörte, volkstümlich dankbare »Deutsche Märchensuite« zwei im Kolorit fein abgestimmte Sätze aus einer Suite *Paul Juons* und *Max von Schillings* »Zwiegespräch« für Violine, Violoncello und Orchester, ein kultiviertes Musikstück, das aber an Prägnanz der Ausdrucksform nicht die bekannteren Werke des Künstlers erreicht. A's Gast leitete *Danieli Amfiteatrof*, der Dirigent des Turiner Rundfunks, ein anregendes Konzert mit älterer und neuer italienischer Musik, deren bedeutenderer Teil aus schon bekannten Werken bestand; vom Stuttgarter Sender übernahm man das Violinkonzert und die erste Sinfonie *Ewald Straessers*, die dem Gedächtnis des vor Jahresfrist verstorbenen Künstlers galten.

Mit *Ernst Schiffmanns* Streichquartett op. 20 gab das *Peter-Quartett* ein wirkungssicheres Stück neuer Kammermusik, dessen gefällige Satzkunst, an klassische Technik anknüpfend, sympathische Empfindungszüge einschließt. Ein wesensverwandtes, wenn auch bedeutend älterer Zeit angehöriges und entsprechend weiter rückwärtsorientiertes Streichtrio von *Wilhelm Berger*, op. 69, wurde vom *Eweler-Streichtrio* mit fließender Leichtigkeit gespielt; das *Wendling-Quartett* gab mit Regers wundervollem opus 109 in Werk und Wiedergabe einen nicht überbotenen Höhepunkt.

Das Liedschaffen, vertreten u. a. durch *Georg Göhler*, *Friedrich de la Motte Fouqué*, *Justus Hermann Wetzel*, *Rudi Stephan*, *Rudolf Peterka*, behauptet sich als vielgestaltigster Zweig der modernen Produktion. *Hermann Zilchers* Marienlieder fielen unter die bemerkenswerten Sendungen der Osterzeit, *Paul Graeners* Wilhelm Raabe-Lieder und *Joseph Haas'* »Gesänge an Gott« wurden mit großer Wirkung vom Königsberger Sender übernommen; besonders zu nennen sind vier Lieder im Volkston von *Hans Renner*, deren starker Wille zu volkstümlicher Melodie trotz mancher Abhängigkeit von frühromantischen Vorbildern zumindest als zeitgemäß, vielleicht sogar als zukunftweisend zu begrüßen ist.

Der *Deutschlandsender* widmete mehrere Orchesterkonzerte lebenden Tonsetzern; eines, in der Stunde der Nation, brachte nach der Uraufführung einer Neufassung von *Emil Nikolaus von Reznićeks* Frühlingsouvertüre eine etwas ungleichwertige Reihe bekannter Kompositionen, als deren wertvollste *Georg Vollerthuns* »Lieder der Anmut« bestanden; ein anderes, ostpreußischen Meistern eingeräumt, interessierte durch *Otto Beschs* »Ostpreußische Skizzen«, klangschöne, orchestrale Stimmungsbilder, an Phantasie und Geschmack der durchschnittlichen Qualität dieser Art tonmalender Kleinkunst durchaus überlegen und durch ein heiteres fugiertes Finale auf absolut musikalisches Gebiet zurückgeführt; ein drittes Programm enthielt *Walter Niemanns* gefühlsselige »Rheinische Nachtmusik« neben fünf Orchesterliedern des Wieners *Joseph Marx*, deren musikalische und stimmungshafteDichte stark ansprach.

Das Lied erschien in einigen zeitbedingten Spielarten: als politische Lyrik in *Oskar Fischers* Nationalsozialistischen Gesängen, deren gleichförmiges Pathos und gewollte Schlichtheit nicht recht befriedigten; als »neues Volkslied« in den Kompositionen *Rudi Junges* und *Kurt Marquards*, die den heiteren oder gefühlvollen Ton des Volksliedes mehr kopierten als sich zum persönlichen Ausdrucksmittel zu eigen machten. Mehr auf der gewohnten Linie lagen drei »Lieder am Meer« von *Kurt Gerdes;* ihre starke romantische Stimmung ersetzte den Mangel einer scharfgeprägten musikalischen Erfindung.

Walter Jentschs kleine Kammermusik für fünf Bläser und Klavier zählt zu den durchaus positiven Eindrücken des Monats. Diese Folge von zehn kurzen Variationen über ein liedhaftes Thema enthält viel Musik, viel Kunst, viel feines Gefühl für Abwechslung und Steigerung und erfreut in jedem Takt durch blühende Natürlichkeit. Eine Sonate für Violine und Klavier von *Hilda Kopper-Klein* gewann durch klaren Aufbau und trotz einiger Naivität sympathische Haltung, *Hanns Naumanns* fünf kleine Klavierstücke sind flüssige Musik ohne besondere Eigenart. Der romantische Schwung von *Hugo Kauns* Klavierquintett wirkte gegen diese Jüngeren schon deutlich als Sprache einer anderen Generation; völlig für sich standen nach Art und Form zwei erstaunlich starke Klavierwerke des durch sein Liedschaffen bekannten finnischen Komponisten *Yriö Kilpinen*, eine schwermütig herbe, sich jeder oberflächlichen Stimmungsmache enthaltende Herbstsuite und eine leichtere Pastoralsuite, die alte musikalische Pastoralsymbole in neue Form bindet, eine Form, die keineswegs revolutionär oder auch nur ausgesprochen zukunftsweisend, aber von klarer und fest in sich beruhender Echtheit ist.

Werner Oehlmann

BRESLAU: Es ist eine sehr glückliche Idee des Breslauer Rundfunkintendanten *Kriegler*, auf die Hörerschaft nicht nur aus der Verborgenheit des Senderaums heraus zu wirken, sondern mit seiner Künstlerschar unmittelbare Verbindung zum Volke zu suchen. Zu den offenen Singestunden haben sich Tausende eingefunden und in fröhlicher Gemeinschaft miteinander musiziert. An Volkstanzabenden wurde schlesische Heimatkultur gezeigt. Derartige Darbietungen liegen keineswegs außerhalb der Rundfunkaufgaben, sondern sie sind eine geradezu notwendige Ergänzung der fernmündlichen Arbeit. Kriegler ist noch einen Schritt weiter gegangen. Er führte das deutsche Volkslied durch den Rundfunkchor in Formen vor, die es unter den Händen von Meistern des Tonsatzes zu verschiedenen Zeiten angenommen hat. Belehrung und künstlerische Erhebung traten zu dem gemeinsamen Singen hinzu. Eigentlich eine ideale Form der Volksliedpflege. Der unter *Ernst Prades* Leitung stehende Funkchor singt technisch und ausdrucksgemäß hervorragend. *Wilhelm Menzel* ist für das offene Singen ein anregender Führer, mit seinen »Erläuterungen« kann sich der Kenner des deutschen Volksliedes allerdings nicht immer einverstanden erklären.

Die musikalisch bedeutsamste Sendung der letzten Wochen war die klanglich großartige Wiedergabe von Bruckners f-moll-Messe durch den Funkchor unter der Leitung von Prade. *Rudolf Bilke*

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

KONZERT

BERLIN: Werdende Komponisten kamen in einem von der Preußischen Akademie der Künste veranstalteten Orchesterkonzert zu Wort. Damit erfüllte der Staat eine Aufgabe besonderer Art, denn er gibt jungen Musikern nicht nur eine Möglichkeit zu klanglicher Verwirklichung des Geschaffenen, sondern verhilft ihnen obendrein zu einem nicht minder wichtigen Echo in der Öffentlichkeit. Aus Prof. Dr. h. c. *Georg Schumanns* Meisterklasse für musikalische Komposition stellten sich vier Komponisten vor, die, jeder für sich, für die Vorurteilslosigkeit ihres Lehrers zeugten, der sie nicht in eine bestimmte »Richtung« zu drängen versucht. Die skizzenhafte und unselbständige Haltung von *Friedrich Miltz'* Präludium und Fuge für Orgel läßt keine Schlüsse auf die Begabung des Autors zu. Eine von Reger beeinflußte Schularbeit, die in der Wiedergabe durch *Friedrich Bihn* noch um etliche Dissonanzen bereichert wurde. *Hans Vogt* verfügt in seinem »Konzert für Klavier und Kammerorchester« über originelle aphoristische Einfälle, aber er wertet sie nicht aus. Beziehungslos reiht er das Material aneinander, ohne organische Entwicklung und Übergänge, von thematischer Verarbeitung ganz zu schweigen. Dem vom Komponisten dirigierten Konzert war *Richard Laugs* ein bravoureuser Solist. Zwei Gesänge für Bariton und Orchester nach Gedichten von Friedrich Nietzsche, »Dem unbekannten Gott« und »An die Freundschaft«, komponiert von *Theophil Stengel*, waren wagnernde Klangorgiasmen, ohne Mark und Halt. *Georg Höllger* sang sie mit echter Bemühung, während *Georg Schumann* selbst das *Landesorchester — Gau Berlin* — betreute, das in dem Konzert von *Vogt*

nicht sonderlich tonklar und durchsichtig musizierte. Reif und geschlossen, in der Form klar disponiert und in Orchestersatz und Vokaltechnik gekonnt, erschien *Fritz Werners* Kantate für Sopransolo, Chor, Orchester und Orgel, »Und es ward Licht« nach Worten von Kurt Lindert. Schon die Anlage des Werkes mit einleitendem und abschließendem Choralsatz, Sopransolo und hymnischem Lichtjubelchor zeigte eine abgerundete und fest in sich ruhende Begabung, die übernommenes Klanggut in der gewohnten Tonalität ohne besondere Originalitätsansprüche sauber und gediegen verarbeitet. Die Aufführung ließ in dem dirigierenden Komponisten einen überlegenen, stabsicheren Kapellmeister erkennen.

Beethoven lieh dem letzten großen Philharmonischen Konzert den monumentalen Abschluß. Die 2. und 5. Sinfonie »umrahmten« die Coriolan-Ouvertüre, die von *Wilhelm Furtwängler* kraftvoll heroisiert wurde. Über die leidenschaftlich erregte und eigenwillige Interpretationsweise des genialischen Dirigenten ist zu sagen, daß sie selbst im Widerspruch mit traditionellen Zeitmaßen oder herkömmlicher Auffassung durch ihre diktatorische Überlegenheit überzeugt. Plötzliche Temporückungen und -beschleunigungen, zumal in den Finalgipfelungen, sind Furtwänglers Domäne und Eigenart und nicht von dem Eindruck seiner Gesamtpersönlichkeit zu trennen.

Der Geiger *Vasa Prihoda* ist als Virtuose unfehlbar in der Grifftechnik, aber doch kühl und matt in der Intensität des Ausdrucks geblieben. Der spanische Cellist *Gaspar Cassado* ist Virtuose *und* Musikant, der sein Instrument bis an die Grenzen des Ausdrucks beherrscht und im Kantilenenspiel jeden Wohlklang herauszustreichen vermag. Aber wenn er wieder einmal Mozart oder Beethoven spielt, möge er auf die Mitwirkung der Pianistin *Giuletta von Mendelssohn-Gordigiani* verzichten, deren massiver Anschlag nur die materielle Seite eines Tones kennt. *Friedrich Führers* Klavierspiel hat in dem schwungvollen Zupacken etwas Gesundes und Naturhaftes, das in Brahms' D-dur-Variationen kraftvoll durchbricht. Im Lyrischen fehlen ihm Wärme der Empfindung und der ruhige Atem, um Schuberts nachgelassene Sonate in c-moll von innen her zu erfüllen. *Georg Schumann* und *Karl Klingler* musizieren einen Zyklus von Sonaten, »von Bach bis zur Neuzeit«. Ihr in gutem Sinne akademisches Zusammenspiel hat Stil und Kultur.

Vorbildliches leistet *Paul van Kempen* als Führer des kleinen Orchesters der *Deutschen Musikbühne E. V.* Händel, Wagner und Beethoven erklangen in stilvoll abgewogener Interpretation. Und *Georg Kulenkampff* bestätigte abermals, daß ihm in der schlackenreinen und ausdruckstiefen Wiedergabe von Beethovens Violinkonzert kein anderer deutscher Geiger mehr zur Seite zu stellen ist. Sämtliche Klaviertrios von Beethoven wurden von *Elly Ney*, *Wilhelm Stroß* und *Ludwig Hoelscher* aufgeführt. Die beiden jungen Instrumentalisten haben es nicht leicht, sich gegen das vitale und stets etwas selbstherrliche Temperament der großen Pianistin durchzusetzen, die auch da, wo sie am Flügel nur zu »begleiten« hat, dominieren will.

Für den finnischen Liederkomponisten *Yrjö Kilpinen* hatte *Paul Graener* schon vor längerer Zeit eine Lanze gebrochen. Ein Liederabend von *Gerhard Hüsch*, der seine reife männliche Stimme mit prachtvoller Einfühlungs- und Gestaltungskraft für die musikalische Lyrik Kilpinens einsetzte, bestätigte Graeners Worte, daß es sich »nicht um eine angenehme lyrische Begabung, sondern um ein ernsthaft schöpferisches Talent von Gottes Gnaden« handelt, dem es gegeben ist, große Dinge in kleinem Rahmen zu sagen. Kilpinens Stil umfaßt alle Ausdrucksmöglichkeiten des Liedes, vom Impressionistischen bis zum Balladesken, dabei stets gebunden in der harmonischen Einheit von Wort, Ton und musikalischer Form. Immer trifft er das Herz der Dichtung, ob er nun finnische, schwedische oder deutsche Lyrik vertont.

Friedrich W. Herzog

AACHEN: Unter den örtlichen Erstaufführungen, die *Peter Raabe* für seine städtischen Veranstaltungen auswählte, stand neben Hauseggers schon beinahe vergessener Natursinfonie und v. Baußnerns Passacaglia und Fuge als ungleich bedeutenderes Werk *Pfitzners cis-moll-Sinfonie*, die Umarbeitung des Streichquartetts. Auch die gute Aufführung ließ noch den Bedenken Raum, die man gegen solche Übersetzung in eine tonräumlich und dynamisch ganz anders dimensionierte Klangwelt hegen muß, so günstig auch die Instrumentation im Einzelfalle, etwa bei Klärung der polyphonen Arbeit oder im Sinne einer Klanganreicherung wirken mag. Stark und originell wirkte auch die vom Komponisten *Werner Trenkner* persönlich vorgeführte zweite Sinfonie. Gegenüber einer früher gehörten ersten fallen hier eine gewisse Großzügigkeit der

Thematik, ein anständiges Können, ein sauberes Wollen, überhaupt ein echtes »sinfonisches« Niveau auf. Zwischen altem und neuem Klang hat der Komponist den sicheren Standort gefunden, der uns seine Rede verständlich macht.
Von den neueren Chorwerken, die wir hörten, von Heinz Schuberts »Hymnus« und Hermann Reutters »großem Kalender« hat man schon bei den Züricher und Dortmunder Musikfesten berichtet. Gute Aufführungen (die des Werkes von Reutter leitete vertretungsweise *Wilhelm Sieben*, der Dirigent der Dortmunder Uraufführung) bestätigten im großen ganzen, was damals gesagt wurde. Als *Uraufführung* brachte Peter Raabe das »*Concerto dramatico*« von *Karl Gerstberger*, eine hübsche, reizvolle, besonders stilistisch wohlgelungene Vertonung eines wenig bekannten Gedichtes von Goethe. Ohne falschen Ehrgeiz geht das Werk den Wegzeichen nach, die Goethe durch seine der musikalischen Terminologie entnommenen Überschriften setzt. Wir hören keine große Musik mit bedeutenden Einfällen, dennoch sehen wir die Dichtung gehoben und geziert in einer Weise, die Goethes Auffassung von Musik grundsätzlich nicht allzufern liegen dürfte.
Eine bedeutende Aufführung der Matthäus-Passion mit *Adelheid Armhold*, *Eva Jürgens*, *Julius Patzak*, *Johannes Willy* und *Winand Esser* als Solisten beschloß die Reihe der städtischen Konzerte. *W. Kemp*

BOCHUM: Die Tage um Ostern standen im Zeichen bemerkenswerter chorischer Leistungen, die sich auf Konzertsaal und Kirche verteilten. Im Vordergrund bewegte sich eine Aufführung der Matthäus-Passion von Bach unter *Leopold Reichwein*, die den jetzt stärker denn je zu religiöser Vertiefung strebenden Industriemenschen packte. Die Wiedergabe, um die sich mit dem städt. Orchester der Musikvereinschor, ein Volksschulkinderchor, das Solistenquintett *Helene Fahrni*, *Hildegard Hennecke*, *Alfred Wilde*, *Karl-Oskar Dittmer* und *Herbert Beil* sowie *Willy Mehrmann* (Orgel), *Otto Bettzieche* (Cembalo) und die Kammermusiker *Treichler*, *Schneeberg*, *Berg*, *Lohse* und *Schreiber* nach gewissenhaftem Studium inbrünstig bemühten, trug alle Erfüllungen in sich, welche die dramatische Linie der biblischen Handlung und das geruhsam betrachtende Element verlangten. Mehrmanns Karfreitungsmusik beschenkte die Hörer u. a. mit Regers Choralkantate »O Haupt voll Blut und Wunden« und Michael Haydns »Christi Todesstunde«, die der Melanchthonkirchenchor mit *Martha Heyde* und *Irmgard Lent* sorgsam überfeilt ins Herz senkte. Hoffmanns Konservatorium lenkte die Aufmerksamkeit auf zu Unrecht vergessene Hausmusik von Bach und Händel und erinnerte sich dabei u. a. der weltlichen Kantate »Mer hahn en neue Oberkeet«. Evangelische Kurrende und Petrichor *(Albert Waimann*, *Hans Lüttringhaus)*, denen Folges Kammerorchester zur Verfügung stand, widmeten sich Chorälen von Bach und der Kantate »Tod und Auferstehung« von Lüttringhaus. *Hoischens* Meinolphuschor, der sich wiederholt mit Erfolg für zeitgenössische Kirchenmusik eingesetzt hat, warb diesmal u. a. einprägsam für Regers Kantate »Auferstehen« und Sätze von Knab bzw. Lechthaler. Der Fuldaer Domorganist *Fritz Krieger*, ein gebürtiger Bochumer und Schüler Bachems (Köln), konnte als Komponist kühn inspirierte kontrapunktische Fertigkeit unter Beweis stellen. Der Bochumer Männergesangverein, den *J. Kranzhoff* mit gegenwartverbundenem Auftriebswillen leitet, unternahm den Versuch, die Idee der Weberschen »Chorgemeinschaft« unter Beteiligung von unbegleitetem Männerchor und Hörerschaft am kontrapunktisch harmonisierten, volkstümlichen Lied durchzuführen. Das gelungene, mutige Beginnen fand beachtenswerten Widerhall im Besucherkreis, wenngleich das Moment des Spiels der Kräfte zwischen den im Chorsatz geteilten Männerstimmen und der einstimmig mitsingenden Hörergemeinde noch weitere Fortschritte im elastischen Verschmelzen zeitigen muß, um einer vertieften Gesamtwirkung die Wege zu ebnen. Vor Bergleuten aus ganz Deutschland konnte *Reichwein* nach leicht faßlichen, einführenden Worten klassisch-sinfonische und wertvolle Unterhaltungsmusik sorgfältig entstaubt zum Vortrag bringen. Das zu Gaste gebetene *Havemann-Quartett* widmete sein vollendetes Zusammenspiel intimen Werken von Mozart, Verdi und Brahms, während sich das einheimische *Treichler-Quartett* achtunggebietend zu Beethovens op. 132 durchgerungen hatte.
Max Voigt

BREMEN: Man würde der umfassenden Weite und Tiefe des bremischen Musiklebens nicht gerecht werden, wenn man neben den Orchesterkonzerten die erfolgreichen Bemühungen um unsere klassischen Chorwerke verschweigen wollte. Der *Domchor* unter

Musikdirektor *Rich. Liesche* und der *Philharmonische Chor* unter G. M. D. Prof. *Ernst Wendel* sind jeder in seiner Art vollgültige Zeugen der hochentwickelten bremischen Musikkultur. Der durch *Eduard Noeßler* in langjähriger Feinarbeit zu einem technisch und seelisch vollkommenen Klang- und Ausdruckskörper ausgebildete, und von Rich. Liesche durchaus auf der Höhe gehaltene Domchor ist in der Feinkunst seiner Dynamik und Rhythmik schwerlich zu übertreffen. Seine diesjährige Großtat war eine ergreifende Aufführung von Bachs Matthäus-Passion, mit der er auch auf einer Kunstreise nach Kopenhagen dem anspruchsvollen Konzertpublikum der dänischen Hauptstadt ungeheuchelte Bewunderung abnötigte. Der Philharmonische Chor wirkt mehr durch seine wohl abgestuften dramatischen Massenwirkungen, die Ernst Wendel mit genialer Sicherheit vorzubereiten und zu steigern versteht. Das bewies er mit *Händels Judas Makkabäus*, mit dem *Schlußchor* der *»Neunten«* (nur die vorwiegend von der Hamburger Oper entliehenen Solisten waren nicht ganz auf der Höhe), und mit der *Missa solemnis* von Beethoven. Vergegenwärtigt man sich noch einmal die rein orchestralen Leistungen unseres vortrefflichen staatlichen Orchesters, die alle Gipfelwerke der symphonischen Kunst, von Bach bis Bruckner und Pfitzner umfaßten, dann wächst eine großartige Gesamtleistung des hochbegabten Dirigenten der bremischen Philharmonie vor unserem geistigen Auge auf. *Seit 25 Jahren* ist Prof. Ernst Wendel in dieser Eigenschaft der geistige Führer des Musiklebens in Bremen. Und die Schwungkraft seiner künstlerischen Intuition hat sich in all der Zeit in nichts abgenutzt, sondern, wie gerade die letzte Winterkampagne bewies, von Jahr zu Jahr gesteigert. Das ist der beste Beweis seiner genialen Begabung. Dabei ist Wendel ein instinktsicherer Förderer junger Talente. So holte er den einer glänzenden Entwicklung entgegenreifenden jungen Dresdener Pianisten *Karl Weiß* nach hier und ließ ihn seine Begabung mit der technisch und geistig vollbeherrschten Wiedergabe von *M. Regers* einzigem, abnorm schwierigem *Klavierkonzert* erweisen. *Gerhard Hellmers*

BRESLAU: Die von *Georg Dohrn*, *Franz von Hoesslin* und *Hermann Behr* geleiteten Konzerte der Schlesischen Philharmonie sind nicht so gut besucht, wie sie es verdienen. Ein gewisses Publikum, das früher einen erheblichen Teil der Besucherschaft ausmachte, bleibt aus Oppositionsgründen fort. Und es ist leider bisher nicht gelungen, ein neues Publikum zu bilden. Da kann nur planmäßige Aufklärungsarbeit der Besucherorganisationen helfen. Gegen die Programme der Philharmonie ist nichts einzuwenden, die Durchführung ist künstlerisch, aber die Werbepolitik für das Konzertwesen ist hierorts nicht zielklar. Neuheiten erscheinen jetzt auf den Programmen der Philharmonie seltener als früher, aber die Auswahl unter den Werken der Klassik und Romantik bietet Abwechslung genug. Auffallenderweise üben selbst Solisten von großem Format, wie *Backhaus* und *Kulenkampff*, keine bedeutsame Anziehungskraft aus. Es ist ganz klar, daß sich mit der Umschichtung des Publikums auch die Psyche der Hörerschaft geändert hat, und man kann den Betrieb nicht einfach mit den Mitteln und nach den Grundsätzen der Vergangenheit fortsetzen. Zu starken Kundgebungen wurden die Abschiedsabende von *Georg Dohrn*. Selbst nach der tiefinnerlichen Wiedergabe der Matthäuspassion gab die Hörerschaft die sonst gebotene schweigende Zurückhaltung auf und brachte dem scheidenden Dirigenten ihre Dankbarkeit und Verehrung spontan zum Ausdruck.

Auch die früher sehr gut besuchten Chorkonzerte finden nicht mehr den wünschenswerten Zuspruch. Und was viel bedenklicher ist, die künstlerische Leistung der Chöre geht zurück. Sämtliche Chormeister klagen schwer über mangelhaften Probenbesuch, die Sänger haben für die vom Staate als höchst notwendig anerkannte Kulturarbeit der Chöre keine Zeit mehr. Im Interesse des deutschen Chorwesens ist die Fürsorge der obersten staatlichen Führerstellen anzurufen. Konzerte großer Solisten in Ehren, aber für die deutsche Volkskultur ist das Chorwesen von höherer Bedeutung. Ihm drohen Gefahren.

Rudolf Bilke

DRESDEN: In den Sinfoniekonzerten im Opernhaus hörte man als Neuheit *Robert Hegers »Verdi-Variationen«*. Das Werk hatte in ausgezeichneter virtuoser Wiedergabe unter Leitung von Staatskapellmeister *Kurt Striegler* einen ansehnlichen Erfolg. Sein Thema ist sehr geschickt dem Quintett des zweiten Bildes von »Maskenball« entnommen mit Nebeneinanderstellung eines heiteren und eines ahnungsschwer romantischen Zuges. Diese beiden Seiten werden in den Variationen wirkungsvoll

abgewandelt. Daß schließlich die seit Brahms und Reger unvermeidliche Apotheose des verbreiterten Themas in den Blechbläsern kommt, ist freilich ein nun schon etwas verbrauchter Gedanke. Aber im ganzen erscheint das Werk mit der Hand eines feinen und geistvollen Könners gestaltet, nicht eben sonderlich gedankentief, aber doch sehr anregend. Glänzend instrumentiert auch, mit Aufgebot aller Mittel neuzeitlichen Orchestersatzes. Insofern für jedes erstklassige Orchester ein brillantes Virtuosenstück. — Die *Ortsgruppe Dresden des »Richard Wagner-Verbandes Deutscher Frauen«* veranstaltete im prunkvollen Festsaal des Rathauses unter dem Ehrenschutz des Dresdner Oberbürgermeisters eine *Gedenkfeier mit Werken von Louis Spohr.* Von ersten vokalen und instrumentalen Kräften der Staatsoper wurden minder bekannte Werke des romantischen Tonmeisters geboten, zuletzt als Höhepunkt das Nonett für vier Streicher und fünf Bläser. Der Eindruck, den die Werke hinterließen, war stark. Allgemein beklagte man es, daß diese vornehme, gesunde, echt deutsche Musik nicht regelmäßiger in unseren Konzertsälen erscheint. *Eugen Schmitz*

DÜSSELDORF: In einem Morgenkonzert brachte *Hugo Balzer* heitere Musik zu köstlich beschwingter Wiedergabe. Welch eine Spanne der Empfindungen von hier bis zu Bruckners f-moll-Messe, die am Karfreitag in großem dynamischen Zuge erstand! Der jugendliche Pianist *Karlrobert Kreiten* konnte mit Webers Konzertstück außergewöhnliche technische Begabung und gesundes musikalisches Temperament beweisen. In der durch Straußens liebenswürdige Bläser-Serenade eingeleiteten Kammermusik sprang *Reinhold Rohlfs-Zoll* mit einem Mozart-Konzert sehr ehrenvoll ein. Regers hier fast unbekanntes op. 121 fand durch das *Bresser-Quartett* eine hochbeachtliche Aufführung. Erhält durch die Hinzuziehung eines Kammerorchesters die intime Musik eine wertvolle Bereicherung, so war es ebenfalls erfreulich, daß die *Gesellschaft der Musikfreunde* (die regelmäßig Gästen die Ausführung überträgt) Quintette und Sextette einschaltete. In all ihrer wundersamen Schönheit ließ *Edwin Fischer* mit seinen Künstlern alte Musik neu erstehen. Das *Düsseldorfer Trio* brachte Klassiker und Romantiker in feiner Ausfeilung. Besonders durch die gute Art des Vortrags vermochte die Sängerin *Fritzi Clausen* für sich einzunehmen. Eine freudige Überraschung bereiteten die *Thüringer Sängerknaben der HJ* vor allem durch stimmliche Kultur und innere Ausgeglichenheit bei alten Meistern. *Carl Heinzen*

DUISBURG: Mit Beginn des neuen Jahres wandte sich *Otto Volkmann* Händel zu, dessen Opernsätze aus »Alcina« (Ouvertüre und Ballettmusik) in der feinfarbigen orchestralen Bearbeitung Göhlers mit dem Dirigenten am Cembalo exakt und erfrischend vorgetragen wurden. Ins Neuromantische stieß er mit Brahms' Vierter vor, die aufmerksam modelliert und bis zum kontrapunktisch reich gegliederten Finale packend gestaltet wurde. *Erwin Gräwes* Darbietung des Es-dur-Klavierkonzerts von Beethoven fesselte sonderlich nach der technischen Seite. Liszts Faust-Ouvertüre bot dem Orchesterleiter mit ihren drei Charakterbildern Gelegenheit, originelle tonmalerische Partien und Motivumbildungen in feinnervig schattierten Kurven zu spiegeln bis *Karl Erbs* weicher lyrischer Tenor und der Duisburger Sängerbund das imponierende Klingen weihevoll in mystische Fernen gleiten ließen. Erb beschenkte seine Gemeinde noch mit drei Mozart-Arien, die seine ausgiebige, leicht bewegliche Stimme strahlend entfaltete, zumal Volkmann nichts versäumte, dieser Auffassung diskret begleitend zu sekundieren. Richard Strauß diente man durch die spritzig musikantische Auslegung des humordurchwirkten Till Eulenspiegel. Prof. *Havemann* wußte Mozarts A-dur-Violinkonzert und Schuberts A-dur-Rondo technisch unbeschwert und tonlich blühend zu zeichnen. Lieder und Arien, die der Münchener Tenor *Julius Patzak* im Stadttheater sang, begeisterten das Publikum für die wundersam kultivierte, stilsicher arbeitende Stimme. Volkmann war dem Künstler erlesen mitgestaltender Begleiter. Ein Kammermusikabend des *Grevesmühl-Quartetts*, dem auch Volkmann (Klavier) und *Karl Ritter* (Klarinette) ihre bedeutenden künstlerischen Qualitäten zur Verfügung stellten, galt intimen Schätzen von Brahms und Pfitzner. *Gerda Schüler-Rehms* sympathischer Sopran warb für Otto Jochums melodiösen Marienlieder-Zyklus. *Max Voigt*

GELSENKIRCHEN: Nach *Paul Belker* übernahm zu Beginn des Musikwinters Dr. *Hero Folkerts* die Leitung der städtischen Konzertveranstaltungen und konnte auf gesundem Boden weiterbauen; denn Belkers Gründungen, Kammerorchester und Kammerchor, standen dem neuen Stabführer pfleglich kultiviert zur Verfügung. Ihm mußte es nun

gelingen, noch einen ortsansässigen Instrumentalkörper zur Lösung größerer Aufgaben ins Leben zu rufen, damit künftig für solchen Zweck auswärtige städtische Orchester entbehrt werden konnten. Dieses aus freier Entschlußkraft sich seinen Plänen zur Verfügung stellende Gelsenkirchener Sinfonieorchester gab seine Visitenkarte schon im ersten Konzert mit Werken von Schubert und Beethoven erfolgversprechend ab. Der Essener Pianist *Erwin Gräwe* spielte Liszts anspruchsvolles Es-dur-Klavierkonzert temperamentsprühend. Mit der Deutung der Romantischen Sinfonie Bruckners wurden die technischen Forderungen an das junge Orchester beträchtlich höher gestellt, doch des Dirigenten sichere Hand und nach innen gerichteter Blick konnten einer Qualitätsleistung die Wege ebnen. Am selben Abend zeigte Prof. *Havemann* in Beethovens Violinkonzert seine klassisch verhaftete, tief schürfende Kunst. Das Kammerorchester diente u. a. einem Concerto grosso von Händel, einer Haydn-Sinfonie und Streicher-Serenade von Wolf-Ferrari mit sauberer Überfeilung der zu intimen Wirkungen strebenden konzertanten Partien. *Steffi Koschate* bekannte sich zu Mozarts D-dur-Violinkonzert, dessen auf italienischer Tradition basierende spielerische Tonbewegung ihre virtuose Grifftechnik meisterte. Quantz' G-dur-Flötenkonzert spielte *R. Pocteynsky* (Düsseldorf) untadelig. Der Kammerchor beschäftigte sich mit Bachs Kantate Nr. 196 und a cappella-Sätzen aus der Madrigalzeit des 17. Jahrhunderts, denen das moderne Chorschaffen *Ludwig Webers* gegenübergestellt wurde. Die Singenden konnten das variable Profil der Weisen charakteristisch kenntlich machen. In die Leidenswoche fiel die einprägsame Aufführung des Requiems von Mozart, der *Else Suhrmann*, *Grete Buchenthal*, *Arnold Merkelbach* und *Eugen Klein* gute solistische Leistungen eingliederten. Konzertabstecher Dr. Folkerts nach Buer und Kammermusiken des Westdeutschen Trios ergänzten das reichhaltige Musikprogramm der Stadt und des Kampfbundes für deutsche Kultur wertvoll.

Max Voigt

HEIDELBERG: Trotz aller Beanspruchungen, die vor allem den Neuaufbau der Grundlagen im Auge behalten müssen, konnte auch der vergangene Winter einigermaßen den traditionellen Ansprüchen des musikalischen Heidelberg gerecht werden. Hatten wir im Vorjahre *Richard Strauß* mit zwei eigenen sinfonischen Dichtungen feiern können, so bestritt unser städtischer Musikdirektor *Kurt Overhoff* die fünf Orchesterkonzerte, in denen er sich auch als Brucknerdirigent bewährte. Er begleitete mit unserem wieder zu hoher Disziplin hinangeführten Orchester *Edwin Fischer*, *Georg Kulenkampff*, *Elly Ney* (beide Brahms-Konzerte hintereinander!) u. a. zu brausenden Erfolgen. Hatten die von ihm ins Leben gerufenen Serenadenkonzerte im abendlich dämmernden Schloßhof auch im letzten Sommer jeden Donnerstag den historischen Hof gefüllt, so dürfte der kommende Sommer mit den Reichsfestspielen einen weiteren Aufstieg bedeuten. Prof. Dr. *H. M. Poppen* brachte mit dem Bachverein Otto Jochums »Hymne an das Vaterland«, Händels Alexanderfest, Beethovens Missa solemnis und Bachs Johannes-Passion zu anerkennenswerten Aufführungen. Den Evangelisten Johannes sang *Karl Erb*. Neben dem gefeierten Tenoristen konnte der aufstrebende Bassist *Hans Kohl-Mannheim* durchaus bestehen! Der junge Organist *Herbert Hoog* trat wiederholt solistisch hervor. *Ria Ginster* erwarb sich neue Freunde hier. — Die Kammermusikkonzerte führten das *Elly-Ney-Trio* und das *Weyns-Streichtrio* her sowie das *Rich-Queling-* und das *Berber-Quartett*, die Erbin eines verpflichtenden Namens! Das *Frankfurter Kammerorchester* hatte schwereren Stand, da noch Abendroths Kölner Kammerorchester in lebendiger Erinnerung geblieben war. Unsere junge Ortsgruppe des *Badischen Bruckner-Bundes* gedachte Anton Bruckners mit dem *Kergel-Quartett*. Neben dem *Stolz-Quartett* bot Konzertmeister *Adolf Berg* mit Orchestermitgliedern, die sich zum Kurpfälzischen Kammerorchester zusammenschließen, gut Vorbereitetes. Die Abendmusiken der Peters- und Christuskirche bieten den Zöglingen des Kirchenmusikal. Instituts Gelegenheit, ihre Kräfte zu erproben, auch an jungen Komponisten: Paul Coenen, Rasch, Reuter, Kapesser u. a. Vorträge über Richard Wagner und Bruckner hielten die Prof. Dr. W. Golther im Kampfbund für deutsche Kultur und Alfred Lorenz im Brucknerbund. *Fr. Baser*

KOBLENZ: Die Werte deutscher Musik in unverfälschter und geläuterter Art möglichst weiten Bevölkerungskreisen zu vermitteln, war das Streben des neuen Leiters der Sinfoniekonzerte, Musikdirektor *Wolfgang Martin*, nachdem in den letzten Jahren auch hier artfremde Einflüsse deutsches Wesen zu über-

wuchern versuchten. Die bleibenden Werke deutschen Musikschaffens erklangen in reifer, ausgeglichener Gestaltung: Erwähnen wir u. a. Richard Wagners Faustouvertüre und Wesendonck-Lieder (Solistin *Erna Schlüter*-Düsseldorf), Bruckners hehrer 150. Psalm, Haydns Schöpfung, Brahms c-moll-Sinfonie und Schumanns herrlich wie am Schöpfungstag dastehendes a-moll-Klavierkonzert (von *Alfred Höhn* mit tiefer Verinnerlichung gespielt). Das vierte Konzert unter dem Motto »Humor in großer deutscher Musik« führte von Beethovens 8. Sinfonie über Cornelius, Brahms (Liebesliederwalzer), Mozart (»Ein musikalischer Spaß« und »Bandelterzett«) zu der lebensprühenden, beschwingten Musik des Wiener Walzerkönigs. Zur größten kulturellen Veranstaltung im Gau Koblenz-Trier-Birkenfeld gestaltete sich unter dem Protektorate des Gauleiters der NSDAP., Preußischer Staatsrat Gustav Simon, die Aufführung der Matthäuspassion von Bach. Das glaubensvolle Werk wurde den Mitwirkenden und Zuhörern aus dem weiten Gaugebiet zu einem erbaulichen Erlebnis stärksten künstlerischen Ausdrucks und machtvoller Betonung und Erreichung wahrer Volksgemeinschaft. — In eigenen Abenden kamen u. a. *Wilhelm Kempff*, das *Prisca*-Quartett und *Heinrich Schlusnus* nach Koblenz. Letzterer, ein Kind der mittelrheinischen Heimat und Ehrenbürger der nahen Stadt Braubach, vermochte wieder einmal die großen Räumlichkeiten der Stadthalle bis auf den letzten Platz zu füllen; er wurde herzlich gefeiert. In einem Kammermusikabend hinterließen der Leiter des Konservatoriums, *Franz Sagebiel*, mit seiner Tochter *Emma*, einer Schülerin von Prof. Dahm in Köln, beste Eindrücke. Der Mgv. Schenkendorf und der ihm angegliederte a cappella-Frauenchor brachten unter Leitung von Dr. *Ferdinand Collignon* das neue deutsche Weihnachtsliederspiel von dem Münchener Joseph Haas zur erfolgreichen westdeutschen Erstaufführung. Das abendfüllende, auf den Text des katholischen Priesters, Wilhelm Dauffenbach, geschriebene Werk hat durch die Schlichtheit seiner Tonsprache eine volkstümliche Haltung, die nicht zuletzt durch die derbe Melodik oberbayrischer und Tiroler Weisen wesentlich ergänzt wird.

Heinrich Held

KÖLN: Stärker als früher stehen die jetzt mit den ehemaligen städtischen Sinfoniekonzerten vereinigten Gürzenich-Konzerte im Mittelpunkt des Kölner Musiklebens. Neben den klassischen und romantischen Standwerken hoben sich nur wenige neuere Werke von bewußter zeitgenössischer Haltung als bedeutsam heraus, in erster Linie *Hans Pfitzners* Kantate »Von deutscher Seele«, die trotz ihrer mehr improvisatorischen Form in den Zwischenspielen sich als echt bürtiges Schaffenszeugnis einer durchaus vergeistigten Romantik gibt. Unter *Hermann Abendroths* einfühlsamer Führung und mit den Solisten *Jo Vincent*, *Gertrude Pitzinger*, *Helge Roswänge* und *Heinrich Rehkemper* kam die Kantate zu nachhaltiger Wirkung. — Ein anderer Abend brachte neben Schumanns d-moll-Sinfonie und der von *Amalie Merz-Tunner* großlinig gesungenen Ah Perfido-Arie Beethovens die Morgenrot-Variationen des jungen *Gottfried Müller*, der das wenig geeignete Thema mit hervorragendem Können kontrapunktisch und klanglich umspielt, ohne tiefer in die Geistigkeit wirklich gegenwartsbewußter Haltung einzudringen. — Am selben Abend hörte man den vom Züricher Tonkünstlerfest her bekannten Hymnus für Chor, Sopransolo und Orchester von *Heinz Schubert*, der sich in freischwingender Linienführung nicht ohne Glück um eine Weiterführung der mystischen Stilelemente Kaminskis bemüht, ohne jedoch die Verdichtung seines Vorbildes zu erreichen oder im ekstatisch-kosmischen Naturgefühl, das hier spürbar gestaltet werden sollte, Eigenes zu geben. — Als ein Werk charaktervoll ernster und gemäßigt moderner Haltung erwies sich der »Deutsche Psalm« von *Hans Wedig*, der seinem eindrucksvollen Choraufbau ein vielleicht etwas zu ausgedehntes sinfonisches Orchestervorspiel voraufgehen läßt. — Die Urfassung von *Bruckners* Neunter Sinfonie überraschte durch ihre herbe, orgelmäßig gebundene Klanglichkeit; eine Mahnung zugleich für jene Dirigentenwillkür, die früher glaubte, eine so erhabene Schöpfung dem Geschmack des Publikums nahebringen zu müssen. —Die Kölner Geigerin *Riele Queling* spielte Beethovens Violinkonzert mit außerordentlicher Schönheit des Tones und wahrhaft klassischer Gestaltung. — Das zweite Dirigentengastspiel des Kölner Opernkapellmeisters *Fritz Zaun* fesselte durch ein ungewöhnlich lebendiges Programm (Recnizek, Strauß, Ravel), das mit Schlagkraft und gestalterischer Überlegenheit bewältigt wurde, und daneben noch dem neuen Kölner Cellisten und Nachfolger Grümmers an der Musikhochschule *Hans Münch-Holland* Gelegenheit zu schwungkräftiger solistischer Entfaltung in *Haydns* D-dur-Konzert gab. —

Den gewohnten Abschluß des Konzertwinters brachte die Matthäuspassion mit *Mia Neusitzer-Thönissen*, *Rosette Anday*, *Karl Erb*, *Paul Bender* und *Rudolf Haym* als Solisten. Erfreulich ist die Belebung der Kammermusik, in der bodenständige Vereinigungen, wie das *Prisca-Quartett*, das *Kölner Streichquartett* und das *Riele Queling-Quartett* einen festen Zuhörerstamm um sich versammeln konnten. — Der Kölner Bachverein unter Leitung von *Heinrich Boell* wahrte in seinen Aufführungen die Höhe seiner traditionellen Darbietungen älterer Musik. — In den kirchenmusikalischen Veranstaltungen der »Deutschen Christen« wurde der rhythmische Choral in einer neuen, vitalen und klanghellen Form dargeboten, insbesondere durch Bearbeitungen des jungen Kölner Komponisten *Helmut Degen*, der eine entschieden vorstoßende neue Haltung im Klanglichen mit der aggressiven Rhythmik des alten Volkschorals verbindet. Der von dem Unterzeichneten geleitete Kampfchor der »Deutschen Christen« sang diese neuen Bearbeitungen auch in den Morgenfeiern des Reichssenders Köln. *Erich Dörlemann*

KÖNIGSBERG: Die altberühmten *Königsberger Sinfoniekonzerte*, deren materieller und geistiger Träger jetzt an Stelle des alten Vereinsvorstands der Ostmarken-Rundfunk ist, haben im letzten Konzertwinter an Popularität der Darbietungen und Vielseitigkeit der Programme einen entscheidenden Antrieb erfahren. Zwar mangelte es an einer einheitlichen Höhenlinie, für deren Kurs nur eine musikalische *Führerpersönlichkeit* Gewähr geboten hätte, zumal der tüchtige musikalische Leiter des Königsberger Rundfunks *Erich Seidler* nur für einen Teil der Konzerte verantwortlich zeichnete. Was aber sonst geboten wurde, war doch dazu berufen, in jedem Falle die alte Tradition zu wahren und Spitzenleistungen des leider noch immer stark zusammengeschrumpften Königsberger Musiklebens zu bieten. Einen sehr verheißungsvollen Anfang der nachweihnachtlichen Spielzeit bot ein Abend unter der Direktion *Hans Weisbachs* der als Höhepunkt eine vollendete innerlich stark packende Wiedergabe der fünften Brucknerschen Sinfonie brachte. *Gräners* »*Flöte von Sanssouci*«, deren einschmeichelnde Töne die Königsberger an diesem Abend erstmalig zu hören bekamen, und die »*Sinfonia concertante*« von *Casella* unter Mitwirkung des Komponisten, dem gleich seinem in einem früheren Konzerte erschienenen Landsmann *Respighi* ein sehr freundlicher Autorenerfolg beschieden war, bedeuteten die enggezogenen Grenzen musikalischen Neulands, das den Königsbergern jetzt freigegeben war. Zu großzügiger Kultur gelangte dieses in diesen Konzerten nur noch einmal durch eine von *Erich Seidler* sehr sorgfältig vorbereitete und in vielen Teilen auch zu starkem Eindruck gebrachten Aufführung des Oratoriums »*Der große Kalender*« von *Hermann Reutter*, der ebenfalls, persönlich anwesend, die Huldigungen einer sehr beifallsfreudigen Menge entgegennehmen konnte. Im übrigen mochte man über den neo-gotischen Stil des Werkes geteilter Meinung sein. Mir scheint es, als ob der polyphone Leerlauf besonders der Chorpartien doch sehr viel Gefühlskälte gegenüber dem prächtigen Textbuch mit sich brachte. Den großen Wurf wird der begabte Komponist uns jedenfalls noch zu zeigen haben. Die begeisterte Hingabe aller Mitwirkenden, besonders auch der Vertreter der nicht immer dankbaren Solopartien, *Mia Neusitzer-Thönissen* und *Paul Lohmann*, war aber für die Gesamtstimmung des Abends maßgebend. Von den übrigen Sinfoniekonzerten verdient noch der von ernstem klassischem Ausdruck getragene Beethoven-Abend Erwähnung, bei dem unter *Erich Seidlers* Stabführung *Gustav Havemann* in sehr zurückhaltendem Vortrag das Violinkonzert spielte. — Die *Königsberger Künstlerkonzerte*, die mit verdoppeltem Eifer den Kampf gegen den Publikumsschwund durchführten, versuchten mit einer Reihe neuer Namen die ernsten Musikfreunde zu locken. *Gerhard Hüsch* und *Rosalind von Schirach* wußten mit gewählten und seltenen Liedgaben stark zu interessieren, auch die hier bereits bekannte *Gertrud Pitzinger* vermochte, diesmal unter der vollkommneren Begleitung *Franz Rupps*, eine begeisterte Gemeinde um sich zu versammeln. Den stärksten Eindruck aber bot ein Kammermusikabend von Mitgliedern der *Berliner Staatskapelle*, die ein seltenes Stück von Konradin Kreutzer, sowie das Oktett von Schubert und ein Divertimento von Mozart mit geradezu vollendeter Ausdruckskraft zum Vortrag brachten.

Hermann Güttler

LEIPZIG: Das fünfzehnte Gewandhauskonzert leitete als Gastdirigent *Eugen Papst* (Hamburg). In der mit fast kammermusikalischer Feinheit gespielten *Graenerschen* »Flöte von Sanssouci« und mehr noch mit der imponierenden Gestaltung von Bruckners achter (c-moll) Sinfonie zeigte er aus-

gezeichnete Qualitäten. Er ist ein straffer, zielbewußter Orchesterführer, der auch tief in die geistige und musikalische Welt Bruckners eingedrungen ist. Der geradezu vorbildlichen Werktreue seines Musizierens haftet nur eine gewisse sachliche Kühle an, die ihn nicht immer bis in die letzten mystischen Tiefen dieser Musik vordringen läßt.

Der Neunten Sinfonie von Beethoven, die nicht wie sonst den Konzertabschluß bildete, hatte man im Gegensatz zu den Gepflogenheiten der letzten Jahre ein Chorwerk voraufgehen lassen; ein Experiment, das sich nicht zu Wiederholungen empfiehlt, da das Beethovensche Monumentalwerk die ungeteilte Konzentrierung des Hörers verlangt. Das *Dettinger Tedeum* von *Händel* (in der Straubeschen Bearbeitung), das den ersten Teil des Abends ausfüllte, gab *Günther Ramin* Gelegenheit, sich als einen berufenen Chorleiter von frischem Temperament und erlesenem vokalen Klangsinn auszuweisen; an der vortrefflichen Aufführung hatten der Gewandhauschor, das Orchester und der (für den erkrankten Bockelmann eingetretene) Baritonist *Johannes Willy* gleichen Anteil. Ein Erlebnis allerstärkster Art gab uns *Carl Schuricht* mit seiner Ausdeutung von Beethovens Neunter. Selten hat man dieses Monumentalwerk mit solcher unerhört geistigen Konzentration, das Finale mit solchem dithyrambischen Jubel vernommen. Orchester, Chor und das vorzügliche Soloquartett *(Ria Ginster, Hilde Ellger, Charles Kullmann, Johannes Willy)* vereinigten sich unter seiner mitreißenden Führung zu einer Gesamtleistung, die wieder einmal an ganz große Zeiten des Gewandhauses erinnerte. Im folgenden, siebzehnten Konzert war *Wilhelm Furtwängler* zum zweiten Male mit seinen Berliner Philharmonikern im Gewandhause zu Gaste und feierte mit den in unübertrefflicher Feinheit gebotenen Regerschen Mozart-Variationen und Beethovens Siebenter Sinfonie Triumphe, wogegen *Walter Rehbergs* pianistische Kunst in Brahms' d-moll-Konzert zwar glänzend technische Fertigkeit offenbarte, aber wenig innere Wärme ausstrahlte.

Der Karfreitag, der seit mehr als acht Jahrzehnten hier ausschließlich im Zeichen von Bachs Matthäus-Passion steht, wurde diesmal noch um eine als Reichssendung weitergegebene Aufführung von *Beethovens Missa solemnis* im Gewandhaus bereichert, was freilich gerade an diesem Tage eine unnötige Zersplitterung des örtlichen Musiklebens bedeutete. Generalmusikdirektor *Hans Weisbach* brachte mit dem von *Max Ludwig* vorzüglich geschulten *Leipziger Riedel-Verein*, dem Leipziger Sinfonieorchester und dem glücklich besetzten Soloquartett *(Elisabeth Feuge*-München, *Margret Kramer*-Stuttgart, *Josef Witt*-Köln, *Johannes Willy*-Frankfurt a. M.*)* das Werk zu erhabener Wirkung, die namentlich im Gloria und im Credo von sinfonischer Größe und Wucht war. — Die *Matthäus-Passion* in der Thomaskirche leitete zum ersten Male *Günther Ramin*. Der große Bachorganist erfüllte auch als Bachdirigent die hohen, auf ihn gesetzten Erwartungen. Auch hier war es wieder der (durch Mitglieder des *Leipziger Lehrer-Gesangvereins* und den *Thomanerchor* verstärkte) *Gewandhauschor*, der durch edle Klangfülle und dramatische Ausdruckskraft im Mittelpunkt des Werkes stand. Bei aller objektiven Stiltreue spürt man bei Ramin das starke innere Miterleben des echten Musikers. Namentlich den Chorälen gab er durch fließendes Zeitmaß unter Verzicht auf die Zeilenfermaten den Charakter wirklicher geistlicher Volkslieder. Sehr wirkungsvoll erwies sich auch die Mitverwendung der kleinen Chororgel in den großen Choralfantasien des ersten Teils. *Rudolf Bockelmann, Heinz Marten* (ein vorbildlicher Evangelist!), *Annemarie Sottmann, Lotte Wolf-Matthäus* und *Johannes Oettel* erfüllten ihre solistischen Aufgaben aufs beste.

Die Zeit vor Ostern brachte einige bemerkenswerte Aufführungen *älterer Passionswerke.* Neben der Matthäus-Passion von *Heinrich Schütz*, die *Max Fest* alljährlich in der Matthäikirche zu Gehör bringt, waren darunter auch zwei »Uraufführungen« alter Motettenpassionen. In der Motette der *Thomaner* erklang die Johannes-Passion von *Christoph Demantius* (1567—1643), ein heute noch wirksames, schönes, Werk, während in der Universitätskirche Kantor *Friedrich Rabenschlag* die nachweislich *älteste deutsche Motettenpassion* »Das Leiden unseres Herrn Jesu Christi aus dem Evangelisten Johannes. Anno 1594« von *Leonhard Lechner* aufführte, die vor allem für den Musikhistoriker von großem Interesse war. Diesen älteren Werken reihte sich schließlich noch die *Markus-Passion* von *Kurt Thomas* an, in der alte Formen in modernem Geiste wieder auferstehen. Unter Leitung des Komponisten gelangte sie in der Nikolaikirche durch die Kantorei des Kirchenmusikalischen Institutes

am Landeskonservatorium zu sehr eindringlicher Wiedergabe. *Wilhelm Jung*

MÜNCHEN: Die *Richard - Strauß - Feier* nahm einen sehr eindrucksvollen Verlauf. *Hausegger* brachte mit den Münchner Philharmonikern das düstere grausame Heldentum des »Macbeth« zu ebenso packender Wirkung, wie das lichte schaffende seiner »Eroica« im Heldenleben, zwei Werke, gegen die selbst die vortreffliche Wiedergabe der Friedenserzählung aus »Guntram« durch Roswänge abfallen mußte. *Mennerich* zeigte in der »Italienischen Sinfonie« und »Till Eulenspiegel« seine Vertrautheit mit dem Stil des Meisters; *Emmy Braun* spielte mit Überlegenheit die Burleske. Die Deutsche Motette wurde mit großartiger Klarheit vom Domchor unter *Berberich* gesungen. Einen glänzenden Abschluß fand die Strauß-Woche mit »Don Juan«, der Suite aus »Bürger als Edelmann« und »Domestica« unter *Knappertsbusch.* Von neuer Musik erweckte ein *Bode*-Abend begeisterten Widerhall, in dem 24 Lieder durch die stimmprächtige Altistin *Margret Langen* zur Uraufführung kamen. Die schlichten von echt deutschem Gemüt getragenen Lieder zeichnen sich durch ungekünstelte, fließende Formgebung aus. Der Impuls, von rhythmischem Leben getragen, birgt motorisch starke Elemente. Es ist etwas dem Volkslied Verwandtes in ihnen. — In der »Neuen musikalischen Arbeitsgemeinschaft« hörte man die Uraufführung von *Helmut Sallers* Sonate op. 8 für Violine und Klavier, ein dankbares und gefälliges, sehr knapp gearbeitetes Stück, das geschmackvolle Erfindung zeigt, ohne ungekannte Wege zu suchen. *Hermann Reutters* »Vier russische Lieder«, schwermütig visionäre Stimmungsbilder, schwanken zwischen der Primitivität russischen Volkstons und der Raffiniertheit ganz modern gefärbten Tonbewußtseins, ohne eigentlich eine verbindende Brücke zu finden[1]). *Karl Möllers* op. 16 für zwei Klaviere ist auf dem Dortmunder Tonkünstlerfest schon gespielt. Ähnlich in der Haltung sind seine »Hymnen für Orchester«, die eine Verarbeitung von Themen des Gregorianischen Chorals bringen, sehr geschickt bearbeitete Sätze von lebhafter linearer Bewegung, die das Konstruktive ganz in den Vordergrund des Geschehens rücken, häufig allerdings auf Kosten des klanglichen und auch des Gefühlsmäßigen. Uraufgeführt wurden auch 5 Lieder für eine tiefe Stimme mit Klavierbegleitung von *Oscar von Pander.* — Mehrere auswärtige Dirigenten leiteten gastweise die Münchner Philharmoniker. *Heinrich Laber* aus Gera brachte auf einer Max-von-Schillings-Gedenkfeier Vor- und Zwischenspiele aus des Verstorbenen Opern zur Aufführung, sowie sein Violinkonzert, das durch *Willi Berber* eine vortreffliche Wiedergabe erfuhr. Mit klarer großzügiger Art dirigierte *Otto Wartisch* Thuilles Romantische Ouvertüre und die C-dur-Sinfonie von Schubert. Im selben Konzert spielte *Karl Bergner* mit Bravour Tschaikowskijs leidenschaftliches b-moll-Klavierkonzert. Graf *Gilbert Gravina* (Cosima Wagners Großsohn) führte neuitalienische Musik auf — Malipiero, Zandonai, Spinelli, Mancinelli. Einen sehr genußreichen Abend schenkte *Edwin Fischer* mit seinem Berliner Kammerorchester, alte Musik, unter denen Gabrielis 15stimmige Kanzone besonders hervorzuheben ist, ein köstliches, in seiner edlen Ruhe ergreifendes Stück. — Erwähnt sei noch eine ganz ausgezeichnete Wiedergabe von Piechlers »Sursum corda« durch den Domchor, den *Berberich* für die Mittelstandshilfe zur Verfügung gestellt hatte.

Oscar von Pander

PARIS: Mit den traditionellen Karfreitagskonzerten ist die »große Konzertsaison« in Paris zu Ende gegangen; nur noch wenige, allerdings bedeutende Veranstaltungen — darunter die mit Spannung erwarteten zwei Konzerte der Berliner Philharmoniker — durchbrechen das ewige Einerlei mittelmäßiger Solistenabende. Ein kurzer Rückblick auf die letzten Konzertwochen umschließt eine so reiche Ausbeute an Darbietungen aller Art, daß nur das Allerwichtigste kurz Erwähnung finden kann.

Die Bedeutung *Felix Weingartners* manifestierte sich in zwei Orchesterkonzerten, mit dem Orchester Pasdeloup, von denen das eine russischer Musik, das andere dem Andenken Berlioz' gewidmet war. Eine bedauerliche Geschmacklosigkeit leistete sich *Pierre Monteux* mit dem Orchestre Symphonique de Paris und einem großen, aus verschiedenen Vereinigungen zusammengestelltem Chor, als er außer zwei großen Pièces aus der Großen Messe, dem 5. Klavierkonzert (François Lang) auch noch die Neunte von Beethoven zur Aufführung brachte. Das Konzert endete, wie nicht anders zu erwarten war, nach Mitternacht. Dieselbe

[1]) Desselben Komponisten 9 Inventionen für Klavier »Die Passion« zeigen interessante kontrapunktische Arbeit, eine ernste verinnerlichte Stimmung und dankbaren Klaviersatz.

Vorliebe für lange Programme teilt er übrigens mit seinem Fachkollegen *Paul Paray*, der seiner heißen, aber unglücklichen Liebe zu Richard Wagner neuerdings mit einem großen »Wagner-Festival« opfern zu müssen glaubte. *Richard Lert* dirigierte u. a. in den Concerts Lamoureux Brahms und Wagner. *D.-E. Inghelbrecht*, der massigste, undifferenzierteste unter den Pariser Dirigenten, verhalf einem Violinkonzert von *J. Dupont* zum kläglichen Stapellauf. — Die Karfreitagskonzerte der Sinfonieorchester von Paris waren in der Hauptsache geistlicher Musik gewidmet. Leider war die Ausbeute des *G. de Lausnayschen* Konzertes gering, weil eben Lausnay weder in bezug auf künstlerische Ausdeutung deutscher Meister wie Bach, noch hinsichtlich der Dirigiertechnik zu den idealen Orchesterleitern zu rechnen ist. Desgleichen trug das große Konzert des Dirigenten *Ernst Levy* kein sonderlich günstiges Profil. Seine Interpretation von »Les Beatudes« von *Cesar Franck* war im ganzen zwar korrekt, aber kalt bleibend und ohne innere Anteilnahme dargeboten. Weit mehr interessierte das Chorkonzert unter der Leitung von *Paul Le Flem*, dessen Programm im wesentlichen Meister des Mittelalters umfaßte. Ein »Festival de Musique française« gab dem Pianisten *Brailowsky* Gelegenheit, seine künstlerischen Fähigkeiten unter Beweis zu stellen. Die *Schola Cantorum* gab unter Leitung von *Marcel Labey* die Johannes-Passion von J. S. Bach. Die Bedeutung dieser Aufführung bestand in der Beibehaltung der Originalinstrumentation. — Der Don-Kosakenchor des *Serge Jaroff* gab zwei Abende mit religiösen und Volks-Gesängen; über ihn braucht wohl nichts Neues gesagt werden.

Otto Ludwig Fugmann

ROM: Die große Fremdensaison im Frühjahr, diesmal durch die grandiose Entwicklung des Heiligen Jahres noch besonders gefördert, pflegt auch den musikalischen Darbietungen immer mehr internationalen Charakter aufzudrücken. So hat zunächst der französische Dirigent *Pierre Monteux* ein Orchesterkonzert im Augusteo dirigiert unter Mitwirkung der Klavierspielerin *Lili Krauß*. Das Interesse konzentrierte sich auf eine Uraufführung der Ouvertüre der französischen Komponistin *Germaine Tailleferre* und des »sinfonischen Dramas« des jungen italienischen Musikers *Stefano Gibilaro*, der vor kurzem im blühendsten Alter verstorben ist. Es kann allerdings auffallen, daß das national selbstbewußte Italien diese Ehrung eines begabten Landsmannes ausgerechnet einem Franzosen überläßt. Die Musik Gibilaros hat starke Akzente und eine durchgebildete, wirksame Instrumentation. Sein Stil schwankt aber noch zu sehr zwischen der Suche nach Neuem (aber unter Ablehnung aller Atonalität) und zwischen guter italienischer Überlieferung, um sagen zu können, in welcher Richtung sich der junge Sinfoniker entwickelt haben würde. Der Dirigent Monteux und die Pianistin Krauß errangen berechtigten Erfolg mit der großen Fuge op. 133 und dem dritten Konzert für Klavier und Orchester von Beethoven sowie Monteux allein mit der Spanischen Rhapsodie von Ravel.

Ein größeres Interesse tat sich noch kund für ein Konzert des belgischen Domchors aus Mecheln (Maitrise de Saint Rombaut). Auch diese künstlerische Fahrt hängt mit dem Heiligen Jahr zusammen, denn der Chor hat in erster Linie vor dem Papst gesungen. Das öffentliche Konzert, das einen enormen Besuch fand, brachte eine Reihe älterer Chorwerke von De Monte, Da Vittoria, Orlando Lasso sowie Gregorianische Liturgiegesänge, um dann zu modernen Werken überzugehen wie Bruckners Gloria und Refices Kyrie. Auch der Chorleiter, Kanonikus *van Nuffel*, war mit eigenen Werken vertreten. Die Aufnahme war eine begeisterte. Besonders gefeiert wie immer in Italien der Eindruck der Durchbildung und künstlerischen Disziplin der ausländischen Chorsänger. Man ist zwar heute in Italien endlich auf dem Weg, solche Chordarbietungen zu schätzen. (Als 1898 die Berliner Liedertafel in Rom konzertierte, schrieb die Kritik, es sei lächerlich, wenn sich Herren im Frack in Masse hinstellen und singen!) Es ist aber noch nicht gelungen, trotz redlichen Bemühens, die Leistungen des Auslands auch nur annähernd zu erreichen.

Einen ganz besonderen Erfolg hatte ein unter der Ägide des Vereins der ausländischen Presse in Rom veranstaltetes Konzert der Società del Quartetto mit dem Programm »Österreichische Musik«. Mitwirkende die Komponisten *Heinrich Schalit* und *Franz Mittler*, der Mezzosopran *M. Mislap-Kappler* und der Violinist *Danielo Belardinelli*. Außer den Liedern von Hugo Wolf, Wilhelm Kienzl, Alex Spitzmüller, hat den größten Erfolg des Abends Heinrich Schalit davongetragen. Seine »Fantasie« für Klavier, sein Gesang für Klavier und Violine, besonders aber seine religiösen Gesänge haben außerordentlich angesprochen.

Auch die Kritik bestätigt diesen Erfolg, der den in Deutschland und Österreich schon bekannten Künstler auch in Italien einführt.

Maximilian Claar

STUTTGART: Dem *7. Sinfoniekonzert* der Württembergischen Staatstheater gab *Hans Pfitzner* als Dirigent und als Tonsetzer seine Bedeutung. Die gehaltvolle Sprache des Sinfonikers (cis-moll-Ouartett) wurde wohlverstanden von allen, die auf die inneren Vorgänge eines Musikstückes zu hören gewohnt sind, das *Klavierkonzert* und seine ausgezeichnete Interpretin *Dorothea Braus* fanden leicht seine Bewunderer. *C. Leonhardt* verschaffte durch Aufführung der d-moll-Sinfonie von *Ewald Sträßer* dem Andenken an diesen trefflichen Meister eine wohlverdiente Ehrung. Dem *Württembergischen Bachverein* ist die Zugehörbringung mehrerer Kantaten und der *h-moll-Messe* zu verdanken, die *Württembergische Hochschule für Musik* legte Ehre für sich ein durch die wohlgelungene Aufführung des *Großen Kalender* von *Herm. Reutter.* Das Werk schlug ein (Dirigent *Hugo Holle*, Solisten *Rosalind von Schirach* und *Gerhard Hüsch*); an Reutters weiteres Schaffen knüpfen sich große Hoffnungen.

Schaljapins mit Recht berühmter Name lockte Hunderte in den Konzertsaal, *Vasa Prioda* frischte seinen Geigerruhm auf; einen jungen, aus Ramins Schule hervorgegangenen Orgelspieler begrüßten wir in *Anselm Homanner*, *Wilhelm Kempff* leistete Staunenswertes als Pianist. Von der jüngeren Garde erwähne ich *Andrea Wendling* als fertige Geigerin und den Bariton *Bruno Müller*, diesen als wohlgebildeten und höchstintelligenten Sänger, gewachsen auch Partien großen Umfangs, wie etwa der des Christus in der Matthäuspassion. *A. E.*

WIEN: Wer hätte es für möglich gehalten, daß *Wilhelm Furtwänglers* musikantische Pathetik noch einer weiteren Steigerung fähig ist, wie sie eine Aufführung der Neunten Sinfonie von Beethoven im »Nicolai-Konzert« der Philharmoniker offenbarte? Er war dem Eleganten, Gefälligen niemals sehr zugetan und trat stets nur mit heiligem Ernst an die Sache, nun aber scheint auch ein letzter Rest spielerischer Artistik geschwunden zu sein, und alles konzentriert sich auf die innere Form, auf die geistige Dynamik des Kunstwerkes. Welche Aufgewühltheit im ersten Satz, der von einer Spannung zur nächsten vorwärts getrieben wird und selbst in den Augenblicken des Nachlassens, des Atemholens, noch erregte, gewitterige Katastrophenstimmung durchklingen läßt! *Furtwängler* legt die Kraftlinien bloß, arbeitet mit fanatischer Unerbittlichkeit das Agogische und Deklamatorische heraus, selbst mit Hintansetzung des Klangschönen und Koloristisch-Reizvollen. Äußerste Klarheit in jedem Takt, stärkste Zusammenfassung in der Gesamtdarstellung, das ungefähr ist der Leitgedanke des Dirigenten. Beethovens »durchbrochene« Arbeit, das Dialogisieren zwischen Streicher- und Bläsergruppen, das zumal in der Neunten einen breiten Raum einnimmt, verschmilzt zu einem einzigen heroischen Monolog. Keine Episode ist um ihrer selbst willen da, eine jede wird unmittelbar auf das sinfonisch-dramatische Ziel bezogen. Bei der Schlußpartie der Durchführung etwa denkt Furtwängler weniger an die Gegenwart zahlreicher kunstvoller Feinheiten, als an das Kommende, und so faßt er die ganze Stelle als Mysterioso-Vorbereitung für die Kulmination des Satzes. In der Tat: der Haupteinschlag mit dem Beginn der Reprise, der elementare Einbruch des Sturzthemas zum donnernden Orgelpunkt der Pauke erfolgt dann mit niederschmetternder Wucht. — Bei der starken Geistigkeit seines Konzepts kann sich Furtwängler jede handwerksmäßige Übertreibung der Akzente ersparen, ein Vorzug, der dem ungekünstelten und wahrhaft vollendeten Vortrag des zweiten und dritten Satzes reichlich zugute kommt. Überwältigend ist es, wie uns der Dirigent schon mit der Instrumentaleinleitung zum Finale die Nähe der Schillerworte, der Schillersphäre ahnen läßt. Er schöpft Mut zu allerstärkstem, beinahe theatralischem Pathos, womit er die rezitativischen Phrasen der Celli und Bässe erfüllt. Ihre feurige, impetuose Deklamation sagt mehr, sagt Stärkeres als Worte es vermöchten. So lenkt auch die weitere Gestaltung des Satzes von den Worten und Begriffen hinweg zur Vision eines festlichen, mysterienhaften Zusammenklangs der idealistischen Philosophien Schillers und Beethovens; und Furtwängler sorgt, daß diese Vision umsprüht, umleuchtet wird von allen Götterfunken, die aus dem Geist und aus der Materie der Musik geschlagen werden können. *Heinrich Kralik*

WIESBADEN: *Richard Strauß*, den in diesem Jahre siebzigjährigen großen, deutschen Musiker feierte man durch einen Abend (im VIII. und letzten Zykluskonzert der Kurverwaltung), an dem ausschließlich Werke des Meisters zur Aufführung kamen. Strauß, als

Neutöner, noch vor dem Kriege arg umstritten, konnte sich als siegreicher Überwinder des von Wagner begonnenen und entwickelten Musikdramas, als Erneuerer der Oper in *seinem* Sinn erfüllen und behaupten. Wenn auch die Problematik des Neuromantikers vergangenen Zeiten angehört, so ist er doch der große deutsche Musiker geblieben, der nicht nur in Deutschland auch heute noch in der ganzen Welt als der repräsentativste lebende Komponist gilt. *Carl Schuricht* hatte die »Alpensinfonie« und »Till Eulenspiegels lustige Streiche« gewählt, jene sinfonische Dichtung in Rondoform, die zu den glücklichsten Eingebungen des Meisters zählt. Die illustrative Alpenmusik dagegen, die mit ihren ungeheueren instrumentalen Mitteln äußerst anspruchsvoll ist, konnte auch dieses Mal nicht den Eindruck einer, wenn auch sehr effektvollen, aber doch recht äußerlichen Tonmalerei verleugnen. Bewundernswert bleiben aber auch hier, bei voller Ausnutzung des riesigen Orchesterapparates, die subtile Ausnutzung der Klangqualitäten und die meisterliche Behandlung der motivischen Einfälle — trotz Herdengeläute und Gewittermaschine. Schuricht war beiden Werken ein überlegener Interpret, der auch ein solch' großes Orchester mit einer klanglichen Kultur leitete, die bewundernswert war. Zwischen den beiden Orchesterwerken erschien der Berliner Tenor *Helge Roswaenge*, der schon bei den letzten Maifestspielen im vergangenen Jahr im Nassauischen Landestheater als Rhadames in Aïda so außerordentlich gefeiert worden war. Auch diesesmal können wir dem kultivierten Sänger einen selten schönen, weichen, in allen Lagen sehr sicheren und gleichmäßig geführten Tenor bestätigen, der sich an der, an sich schwachen, Friedenserzählung aus der Erstlingsoper »Guntram« und in einigen bekannten Strauß-Liedern sehr wohl behaupten konnte. In einem Sonderkonzert hörte man die seit 1928 nicht mehr hier aufgeführte »Missa solemnis«. Das ungemein schwierige Werk brachte *Carl Schuricht* einen großen Erfolg, wenn auch die Wiedergabe durch den Chor des »Cäcilien-Vereins« noch der letzten Reife entbehrte. Das Orchester folgte seinem Dirigenten mit letzter Hingabe, ohne aber an diesem Abend jenen Grad an Ausdruckskraft zu erreichen, den dieses gewaltige Werk verlangt. Auf die Zuhörer verfehlte trotzalledem das weihevolle Werk seine intensive Wirkung nicht. Ausgezeichnet war das Quartett der Solisten mit dem hellen Sopran von *Käthe Heidersbach*, dem pastosen Alt von *Margarete Klose*, dem frischen Tenor *Ernst Bauers* und dem weichen Baß von *Fred Drießen*. Das *Festkonzert*, zu Ehren der »Tagung der Deutschen Gesellschaft für innere Medizin«, im Kurhaus war ebenfalls Beethoven gewidmet. *Schuricht* begann mit der in schöner Steigerung sich vollendenden Egmont-Ouvertüre und einer äußerst gelungenen Wiedergabe der 4. Sinfonie in B-dur op. 60. Hier stand das ausgezeichnet spielende Kurorchester auf bedeutender Kunsthöhe. Als Solist hatte man Prof. *Alfred Hoehn* gewonnen, der sich mit dem großen Es-dur-Klavierkonzert als der meisterhafte Pianist erwies, wie ihn die Musikwelt des In- und Auslandes seit langem schätzt und bewundert. Hoehns gewaltiges Spiel, die Ungekünsteltheit seiner Auffassung, die natürliche Größe und Ausdrucksenergie seines Musizierens, das einer gewissen Herbheit nicht entbehrt, — das Schöpfen aus der geistigen und seelischen Substanz des jeweiligen Werkes —, all dieses erhebt ihn in die erste Reihe der lebenden Pianisten. *Schuricht* war dem Künstler mit dem Orchester ein kongenialer Begleiter. Die enthusiasmierte Wirkung seines Spiels auf das ausgewählte Auditorium in- und ausländischer Internisten konnte *Alfred Hoehn* nur durch einige Zugaben beschwichtigen. — Im IV. und letzten Sinfoniekonzert des Nassauischen Landestheaters machte uns *Karl Elmendorff* mit der selten aufgeführten Sinfonie in F-dur op. 9 von *Hermann Götz* bekannt. Dieses frische und musikantische Werk erfuhr durch Elmendorff, der aus seinem urwüchsigen Musikantentum heraus das Werk ungemein lebendig dirigierte, eine beinah ideal zu nennende Wiedergabe, die dem Werk mit Recht zu einem vollen Erfolg verhalf. Hier ist eine dankbare und wertvolle Musik, der sich die Dirigenten der nächsten Saison einmal annehmen sollten. — *Maria Müller*, der ständige Gast der Bayreuther Festspiele, war als Solistin gewonnen und konnte an der Arie der Katharina aus Götz' Oper »Der Widerspenstigen Zähmung« ihre kostbare Stimme und den unnachahmlichen und unbeschreiblichen Liebreiz ihres Vortrages neben der Einzigartigkeit ihrer gesangstechnischen Überlegenheit erweisen. Bedauerlich war es nur, daß die Sängerin zu den schon etwas abgesungenen Straußschen Liedern, wie »Morgen«, »Wiegenlied« und »Cäcilie« gegriffen hatte. Doch dank der Wirkungssicherheit und Gefälligkeit in der musikalischen Diktion hatte auch hier die Künstlerin einen ungewöhnlich

starken Erfolg. *Karl Elmendorff* war ihr ein ebenbürtiger Begleiter am Flügel. — Die Orchestersuite aus dem »Bürger als Edelmann« in der von Richard Strauß vorgeschriebenen kleinen Orchesterbesetzung machte den Beschluß dieses erfreulichen letzten Sinfoniekonzertes. Elmendorff war eine äußerst differenzierte klangliche Wiedergabe gelungen. Mit feinster Empfindung, den kammermusikalischen Stil des Werkes sicher treffend, spielte das Orchester diese unserem heutigen Klangempfinden angepaßte »historische« Musik des 18. Jahrhunderts (eine Originalkomposition des Franzosen Lully hört man heraus) von Elmendorff sympathisch und temperamentvoll geführt. — Ein schöner und verheißungsvoller Abschluß für die Zukunft.

Hermann Kempf

OPER

BERLIN: Nach Gounods »Margarethe« und Rossinis »Wilhelm Tell« tönt endlich Oberons Zauberhorn in der *Staatsoper* Unter den Linden in einer Aufführung, deren festlicher Zauber die dramatischen Unzulänglichkeiten der Handlung und die blutleere Blässe der Figurinen überbrückt. Die taufrische Romantik von *Carl Maria von Webers* vor einem Jahrhundert auf englische Bestellung komponierten »*Oberon*« hat ihre unverwüstliche Schönheit im Musikalischen bewahrt. Allerdings muß sie so schön und ausdrucksvoll gesungen und gespielt werden, wie in der Staatsoper, die sich in großen Zügen an die Bearbeitung Gustav Mahlers hielt, der die Rezitative ausmerzte und die Dialoge auf die notwendigsten Andeutungen zum Verständnis der Geschehnisse beschränkte. Der kostbare und wuchtig ausladende dramatische Sopran von *Anny Konetzni* in der Rezia-Partie, der im Lyrischen und Heldischen gleich makellose und ergiebige Tenor *Helge Roswaenges* (Hüon) und der herbe Stimmklang *Käte Heidersbachs* in der Titelpartie bildeten ein erlesenes Terzett von höchster Kultur. Die farbensprühende Märchenpracht der von *Oskar Strand* entworfenen Dekorationen, die buntbewegte Regie *Franz Ludwig Hörths* und die nicht minder einfallsreichen Ballettszenen *Rudolf von Labans* sicherten dem »Oberon« optische Wirkungen von einzigartiger Phantasiekraft. Eine Stilblüte im Programmheft behauptet, daß das Werk »von Meisterhand ersonnen« sei. Nun, das Meisterhandwerk sei dem Bühnenmeister der Staatsoper gern zugestanden, aber die Musik zeugt für das Genie Webers, dem Staatskapellmeister *Robert Heger* mit begeisterter Klangphantasie huldigte. Heger ist Dynamiker und damit der rechte Interpret für die feinsten Klangabstufungen dieser Partitur, die er unsentimental und doch innig im Ausdruck ausdeutet. Kennzeichnend für seinen Stilwillen ist das in allen Klavierschulen abgeklapperte »Meermädchen-Lied«, das von *Susanne Fischer* in keuscheste Lyrik getaucht wurde. Edel und weich klangen die Chöre, die teilweise aus dem Orchesterraum empordrangen und sich so mit dem Instrumentalkörper eindrucksvoll verbanden. So wurde eine Märchenstimmung von herrlichster Transparenz erreicht, die Werk und Wiedergabe zur Einheit verschmelzen ließ.

Den *Geburtstag des Führers* und Kanzlers Adolf Hitler beging die Staatsoper mit einer Festaufführung der »*Meistersinger von Nürnberg*«. *Robert Hegers* musikalische Führung hatte Stil und Atem. *Rudolf Bockelmanns* Hans Sachs und *Eugen Fuchs*' Beckmesser sind heute die unerreichten klassischen Vertreter ihrer Partien. Aber auch *Käte Heidersbach* als Evchen oder *Fritz Wolff* als Stolzing halten die gleiche Höhenlinie musikdramatischer Gestaltung ein, so daß die Aufführung in jeder Beziehung die führende Bühne Deutschlands ehrt. *Friedrich W. Herzog*

AACHEN: Von dem Rückschlage, der die Aachener Oper traf, als die verkürzte Spielzeit eingeführt wurde, hat sie sich bis jetzt nicht mehr erholt. Auch die Hoffnungen, die vielfach auf den Einzug *Peter Raabes* in die musikalische Oberleitung der Oper gesetzt worden sind, haben sich nicht erfüllt. Der Oper hat es an einer starken Führung gefehlt, die um so nötiger gewesen wäre, als der Intendant Sioli seine Hauptsorge dem Schauspiel widmete. Als relative Höhepunkte verzeichnen wir: Verdis Schlacht von Legnano in der Übersetzung und szenischen Bearbeitung des Aachener Spielleiters *F. X. Bayerl*, Straußens Arabella mit *Peter Raabe* am Pult, als beste und reifste Gesamtdarbietung, die Josefslegende unter der Leitung von *Kurt Rooschüz* und *Berty Hohlfeld*. Auch dem Versuch, Pfitzners Palestrina mit den gegenwärtigen Mitteln herauszubringen, kann man seine Achtung nicht versagen.

Der *Intendant Sioli*, der in der Führung der Oper eine besonders glückliche Hand hatte, ist aus dem Spielverbande ausgeschieden. *Peter Raabe* hat schon während des Jahres seine Entlassung erbeten und zugebilligt erhalten.

Doch verlautet nachträglich wieder, daß er dem Aachener Konzertleben weiter zur Verfügung stehen will.
Hoffentlich findet sich jetzt eine Kraft, die unsere Oper wieder günstigeren Verhältnissen entgegenführt. Vorbedingung ist selbstverständlich die Wiedereinführung der ganzjährigen Spielzeit. Die nachträgliche Verlängerung der Spielzeit um einen Monat bedeutet einen ersten, wichtigen Schritt in dieser Richtung. *W. Kemp*

BREMEN: Das große Ereignis der zweiten Hälfte der Spielzeit war *Ludwig Roselius'* Oper »*Godiva*« in einer glanzvollen Inszenierung des Intendanten *Dr. Willy Becker*. Die Inszenierung entspricht durchaus der üppigen, koloristischen Instrumentation, die an Schrekers Stil erinnert und sich wie ein brokatener Mantel um die spröde, psychologische Handlung legt. Doch bleibt das Ganze kalte Leidenschaft, geschickt balanziert zwischen Tonalität und Atonalität. *Käthe Teuwen* sang die Rolle der Lady Godiva mit Einsatz all ihrer stimmlichen Vorzüge; aber ein Dauererfolg wurde es nicht. Die letzten Monate waren überschattet von der Vorbereitung und Aufführung des »Nibelungen-Ringes«. Das Rheingold war nach Wagners Vorschriften neu inszeniert. Leider machten sich die Verminderung des Orchesters und eine starke Saisonermüdung der Musiker bemerkbar. Die Siegfried- und Wotanrollen mußten von Gästen (*Karl Hartmann*-Köln und *Josef Groenen*-Hamburg) gesungen werden. In diese Saisondämmerung schlug das Gastspiel der Italienischen Opern-Stagione unter der Leitung des ausgezeichneten Dirigenten *Arturo Lueon* mit dem Rigoletto und dem Barbier von Rossini wie ein reinigender Blitz hinein: Präzision und Leidenschaft, feuriges Vorwärtsdrängen und Durchsichtigkeit und Klarheit der Form, die menschliche Stimme als Träger des Dramas, das Orchester nur in den Zwischenspielen selbständig nachdrängend. Das ist es. Unser Repertoirebetrieb erschlafft die Disziplin und lähmt die Spannkraft vor und hinter der Rampe. Temperament und Gefühl sind die Pole der italienischen und der deutschen Musik. Das Ideal liegt in der Mitte.
Gerhard Hellmers

BRESLAU: Wie anderwärts brachte man auch hier als Volksoper *Kienzls* »Kuhreigen« heraus. Das Volk findet Gefallen an dem mit glücklichster Hand einstudiertem Werk. *Siegmund Skraups* Spielleitung vermeidet alles Knallige und bringt doch eine gewisse, dem Hörer sich mitteilende Erregung zustande; das Rührselige wirkt nicht peinlich, das Tumultarische nicht aufdringlich. *Hans Wildermanns* Bilder geben den szenischen Vorgängen starke Resonanz. Den Regiegedanken *Skraups* schließt sich die musikalische Wiedergabe unter *Ernst Hoffmann* eng an. Solistische Leistungen und Chöre anerkennenswert. Die Karwoche brachte den Parsifal, in manchen Einzelheiten gut, im ganzen aber keineswegs auf Festspielhöhe, wobei nicht gleich an Bayreuth zu denken ist. Der Parsifal ist auf jeder Bühne als Weihefestspiel zu behandeln. Das wäre auch bei uns sehr gut möglich.
Um die Operette herum wird jetzt sehr viel gesprochen und geschrieben. Man behandelt das Thema teils geschichtlich, teils ästhetisch. Man sollte es lediglich theaterpraktisch behandeln. Besonders, wenn man sich entschuldigen zu müssen glaubt, daß man Operette überhaupt bringt, des Geschäftes wegen. »Der Page des Königs«, Musik von *Walter W. Goetze*, ist keine schlechte Operette, die Musik besitzt Gehalt und Gepräge, die Handlung kann unterhalten. In Breslau kam das Stück deswegen ein wenig zur Unzeit, weil wir in der gegenwärtigen Spielzeit reichlich oft französische Hintergründe gesehen haben. Die Bilder wiederholen sich. Zudem mischt die Regie *Hans Herbert Pudors*, der in einem Aufsatz das Publikum belehrt, daß Operettenregie vom Schauspielerempfinden her inszeniert werden müsse, abgebrauchteste Requisiten- und Tanzakrobatennuancen dem Lustspieltone bei. Das ist nicht einmal theaterpraktisch, weil sich das Publikum an diesen szenischen Drückerchen längst satt gesehen hat, und ästhetisch ist es wahrhaftig erst recht nicht. Wir haben einen ausgezeichneten Operettenkapellmeister, *Wolfgang Friebe*, eine Sängerin von großer Liebenswürdigkeit, *Ellen Pfitzner*, einen brauchbaren Operettentenor, *Hans Schröck*, und eine Prachtsoubrette, *Anni Kunze*, und trotzdem: die für die Theaterpraxis notwendige durchschlagende Wirkung stellt sich nicht ein. *Rudolf Bilke*

CHEMNITZ: Artbewußte Spielplanbildung wird Spiegel romantischen Opernschaffens: Freischütz, Undine von Lortzing, Fliegender Holländer, Parsifal. Altes, bekanntes Operngut also in neuer Gestaltung. Die Knappheit wertbeständiger Werke ist bekannt und bedingt zuweilen gar schnelles »Sich wieder

treffen«. Dann muß der Gedanke an die Jugend entschuldigen, denn folgende Geschlechter haben das gleiche Recht auf jene Meisterwerke, die Wissen und Erbauung gerade deswegen unmittelbar bringen, weil ihr Stil klar und durchsichtig ist. Zum andern erproben sich neue Kräfte künstlerischen Wollens am bekannten Operngut. Schöne Bilder *(Felix Loch)* bot der »Freischütz«, dessen Handlungsgegensätze *H. Charlier* schon in der Ouvertüre bemerkenswert erklingen ließ. Als Agathe bewies *Dorle Zschille* aufs neue ihre prächtige Eignung zu großen Aufgaben nach stetiger Kräfteentfaltung. Gleich musikantisch packte Charlier die Lortzingsche »Undine« an. Des ersten Kapellmeisters *Leschetizky* Einfühlungsvermögen gab dem Parsifal das Gepräge, dem sich *W. Wörle* a. G. in der Titelrolle, *Anna Schmidt* als Kundry, *K. Kamann* als Amfortas, *H. Schweska* als Klingsor und *Prof. Franz Mayerhaff* als Leiter der Chöre aus der Höhe stilgerecht unterordneten. Bald wird das Werk nur Bayreuth vorbehalten bleiben, und mancher wird es nicht kennenlernen. — Von der Oper führte das Singspiel »Jugend im Mai« von Leo Fall hinüber zur Operette in deren Bereich *H. Mikorey* »Die Försterchristel« von Jarno und »Den verlorenen Walzer« von Robert Stolz musikalisch betreute. Die letzte nach dem Film von den zwei Herzen im Dreivierteltakt gearbeitete Operette gab Spielleiter *Otto Daue* Gelegenheit, Theater auf der Bühne zu zeigen. Trotz allem aber gibt es im Theater mehr freie als besetzte Plätze. *Walter Rau*

DARMSTADT: Im Mittelpunkt der im verflossenen Abschnitt geleisteten Theaterarbeit steht eine ebenso großzügige wie gelungene szenische Neugestaltung von Wagners »Ring des Nibelungen«. Der Regisseur und Bühnenbildner *Hans Strohbach*, der mittlerweile nach Dresden berufen wurde, schuf in enger Anlehnung an die Forderung des Musikdramas aus dem Geiste seines Schöpfers heraus auf neuzeitliche, originelle Weise einen Bühnenrahmen von nordischer Atmosphäre und erhabener Monumentalität. Frau *Hafgren-Dinkela* als Walküre in großem Format und bestem Bayreuther Stil, ein junger aufstrebender Heldentenor, *Joachim Sattler* und die überlegene, glanzvoll musizierende und, wo nötig, diskret begleitende Stabführung des neu ernannten Generalmusikdirektors *Karl Friderich* vervollständigten den günstigen Eindruck. Eine Neuinszenierung der »Zauberflöte«, fast ganz nur mit Projektionen bestritten *(Strohbach)*, gab schöne Märchenstimmung, Lortzings »Undine« hatte als Beitrag zur Volksoper und Malipieros »Fabel vom vertauschten Sohn« als Berücksichtigung zeitgenössischen Schaffens zu gelten, wenn auch letzterer wegen der Gedanklichkeit des Textbuches und der abstrakten, undramatischen Musik breitere Wirkung versagt blieb. *Hermann Kaiser*

DRESDEN: Die Dresdner Staatsoper hat nach längerer Pause *Hans Pfitzners »Palestrina«* wieder in den Spielplan aufgenommen in einer sehr würdigen Aufführung unter *Kurt Strieglers* musikalischer Leitung und mit *Curt Taucher* und *Robert Burg* in den beiden Hauptrollen. Das Werk hinterließ erneut tiefen Eindruck. Damit neben der Tragödie das Satyrspiel nicht fehle, ist dann zur Faschingszeit die Brügmansche Neufassung von *Zellers »Vogelhändler«* als Erstaufführung gebracht worden. Ihr flog allerdings die Gunst des großen Publikums in wesentlich reichlicherem Maße zu als der Legende »Palestrina«. Nun — daran wird sich nie etwas ändern. Im übrigen ist ja der »Vogelhändler« ganz liebenswürdige gesunde deutsche Unterhaltungsmusik, und die Aufführung unter *Hermann Kutzschbachs* musikalischer und *Josef Gielens* szenischer Leitung ist wirklich eine Hörens- und Sehenswürdigkeit. Hübsche Singstimmen und eine beinahe in die Wunderwelt einer Revue führende ganz große opernhafte Ausstattung verfehlen nicht ihre Anziehungskraft. *Eugen Schmitz*

DUISBURG: Ungewöhnliche Anstrengungen setzte Dr. *Saladin Schmitt* für die Inszenierung des von kalter Dämonie umwitterten »Macbeth« Verdis ein. Seine Regie ließ die in engstem Anschluß an Shakespeare geformte Handlung dramatisch faszinierend in monumentalen, mit der phantastischen Atmosphäre des Stückes behafteten Bühnenbildern abrollen und projizierte zwingend den festen Kontakt zwischen Wort und Musik. *Paul Drachs* musikalische Leitung straffte den schwungvollen Rhythmus der großen Stationen des Gefühls und verstand dem Tonmalerischen Leuchtkraft mitzugeben. *Bella Fortner-Halbaerth*, die Heroine der Duisburger Oper, löste ihre hochdramatische Aufgabe in der Lady-Rolle stimmlich und schauspielerisch überragend. Nicht minder ehrenvoll bestand *Theo Thement* als Macbeth. Die übrigen Mitglieder des Ensembles und der von *R. Hillenbrand* trefflich geschulte, stark am Geschehen

beteiligte Chor fügten sich samt der Tanzgruppe *Junks* diszipliniert ein, so daß eine denkwürdige Gesamtleistung zustande kam. Nach dreijähriger Pause wurde Wagners »Parsifal« in neuer Einstudierung und teilweiser Erneuerung seines dekorativen Rahmens um das Osterfest herausgebracht. Die bedeutsamste Umgestaltung erfuhr der Zaubergarten, dessen gesamter Raum durch glitzernde Schleiervorhänge und eine farbensatte, neuartig in die Tiefe wirkende Lichtbild-Projektion die verführerische Schwüle eines narkotisch duftenden Blütenreiches ausstrahlte. Mittels farbigen Laufbildes war die Wandeldekoration durchgeführt. Schmitts Regie betonte zuvörderst die Grundakkorde des Werkes: christliches Glauben, Lieben und Hoffen, so daß eine weihevolle Ruhe über der Handlung lag. Drachs Stabführung durchglühte inneres Feuer, das die mystischen Tiefen der Tonsprache ergreifend deutete. Stimmen großen Formats (Bohnhoff bzw. Jank-Hoffmann, von der Linde, Fortner-Halbaerth, Thement) garantierten eine festliche Aufführung. *Karl Eggerts* Regie betreute Götz' »Der Widerspenstigen Zähmung« und hielt auf belustigende Pointierung der vielen variabel kontrapunktierten Spielmöglichkeiten, die den Sinn für die Wesenhaftigkeit des Theaters unterstrichen. Dezenter Farbenabsetzung und fließender Dialogführung befleißigte sich *Wilhelm Grümmers* Orchesterleitung. Die lockende Rolle der Katharine meisterte *Olga Schnau* überraschend temperamentvoll. *Ellen Schiffer*, die unvergeßliche Elsa in Wagners »Lohengrin« und das reizende Evchen der »Meistersinger«, reihte diesen großen Erfolgen jetzt ihre Mimi in Puccinis »Die Bohème« an. Trieloff, Vöge, von der Linde, Trautner, Müller, Becker, Weitenhiller, Löffler, Kamphausen, Kindling, Dröll-Pfaff assistierten hochwertig. *Karl Siebolds* zur leichteren Muse strebendes Regiegefühl betreute u. a. Hänsel und Gretel, Zar und Zimmermann, Die Fledermaus, Die Försterchristel und Frühlingsluft, wo auch *Käthe Guß* wiederholt Gelegenheit erhielt, erheiternde Trümpfe auszuspielen. Zwei hervorragende Gastspiele italienischer Opernkräfte beschenkten uns mit »Der Barbier von Sevilla« und »Rigoletto«. Die Uraufführung des dreigliedrigen nationalen Spiels »Deutsche Mythe« von der Tanzmeisterin *Heide Woog*, *Bernhard Zeller* als Komponisten und *Euringer* (Textdichter) war ein recht beachtlicher Versuch, für Spielgemeinschaften das völkische Erleben des letztvergangenen Jahrzehnts mit seiner Blickrichtung auf das erlösende »Und uns erstand der Eine« choreographisch und deklamatorisch einzufangen.

Max Vcigt

DÜSSELDORF: Hauptereignis der letzten Wochen war die Erstaufführung von *Wolf Ferraris* »*Sly*«. Gegenüber seiner ersten veristischen Oper hat der Komponist hier eine wesentliche Vertiefung mit vornehmen Mitteln erreicht. *Hugo Balzer* ist die blutvolle und ausgezeichnet klare musikalische Wiedergabe zu verdanken. *Bruno von Niessen* als Gast führte die gesamten Mitwirkenden zu feinem Hervorheben der Stimmungswerte. Nicht überall so glücklich war die Inszenierung der »*Verkauften Braut*« durch *Bruno Heyn* (ebenfalls als Gast), da manches geräuschvolle Drum und Dran zwischendurch allzu sehr von der echt volkstümlichen Musik ablenkte. Diese selbst fand in *Eduard Weiß* einen tüchtigen Anwalt.

Carl Heinzen

FREIBERG i. Sa.: Die vergangene Saison begann mit einem Richard-Wagner-Abend, in dem sich der nach Remscheid berufene Kapellmeister *Horst T. Margraf*, der mehrere Jahre erfolgreich in Freiberg als Theater- und Konzertdirigent gewirkt hat, verabschiedete. Solistin war die heimische Sängerin *Luise Schelbach-Pfannstiehl*. Margrafs Nachfolger ist der junge begabte Dirigent *Willy Schabbel*, der sich durch verschiedene Konzerte sehr vorteilhaft einführte. Er wirkt neben Kapellmeister *G. Bär* auch am Stadttheater, das seit der Direktionsübernahme durch *Goswin Moosbauer* einen dauernden künstlerischen Aufstieg zu buchen hat. Der neue Intendant arbeitet mit schönstem Gelingen intensiv am kulturellen Wiederaufbau. Eine Reihe tüchtiger Kräfte brachte er mit. In musikalischer Beziehung sind von ihnen die Sopranistinnen *Ursula Diesing* und *Anita Jung*, die zierliche Soubrette *Gretel Grammerstorff*, der Tenor *Wolfgang Langer* und der Buffo *Siegfried Süßenguth* die besten. Besondere Hervorhebung verdienen die Aufführungen von Verdis Troubadour und von Bizets Carmen mit der ausgezeichneten *Helene Schulz* (Berlin) in der Titelrolle. Weiter enthielt der Spielplan eine Anzahl guter Operetten neuerer und älterer Richtung. *Walter Fickert*

KÖLN: Als Bestandteil seines Kulturprogramms stellte Generalintendant *Alexander Spring* nach den »Liedern des Euripides« von Siegwart und dem »Heidenkönig« von Siegfried Wagner die Oper »Maja« von *Adolf Vogl* heraus. Das bereits im Jahre 1908 in Stuttgart uraufgeführte Werk bewegt sich

ganz im Banne eines flachen und unplastischen Wagner-Epigonentums. Es kann heute wirklich nicht darauf ankommen, solche gänzlich verblaßten Werke nur deshalb hervorzuholen, weil sie einen alten und in seiner politischen Haltung verehrenswerten Parteikämpfer, der sich als Musikkritiker am »Völkischen Beobachter« in früheren Jahren ausgezeichnet hat, zum Verfasser haben. Gerade wer sich zum neuen Deutschland bekennt, muß im Sinne des Reichsministers Dr. Göbbels immer wieder fordern, daß der politischen Gesinnung ein gleichwertiges künsterisches Vermögen zur Seite steht. Die Aufführung unter *Erich Riedes* prägnanter Musikleitung und in *Springs* einprägsamer szenischer Gestaltung wurde dank der darstellerischen Mitwirkung von *Ruth Jost-Arden*, *Rudolf Frese*, *Siegfried Tappolet*, *Felix Knäpper*, *Johannes Schocke* und *Henny Neumann-Knapp* in den Hauptrollen immerhin zu einem ansehnlichen äußeren Erfolg. Mit der »Walküre« begann *Alexander Spring* seine eindringliche und großzügig gestaltende Erneuerung des Wagnerschen Rings. Als einfallsreicher Spielführer verband Spring beste Bayreuther Überlieferung mit eigener Phantasie, wobei er von dem kraftvoll gestaltenden Bühnenbildner *Alf Björn* und dem überlegenen, mit echter sinfonischer Intensität formenden Dirigenten *Fritz Zaun* nachdrücklich unterstützt wurde. Als bedeutender Gewinn unserer Opernbühne erwies sich wieder der echte Wagner-Tenor *Karl Hartmann*. *Elsa Öhme-Förster* gab der Sieglinde bei aller Innigkeit der Darstellung dramatischen Zug. *Siegfried Tappolet* als Hunding, *Emil Treskow* als Wotan, *Ruth Jost-Arden* als Brünhilde und *Adelheid Wollgarten* als Fricka bewährten sich mit hohem gesanglichen und darstellerischen Können.

Zwischen Schaustück, Oper und Operette bewegte sich *Walter Felsensteins* einfallsreiche Inszenierung von Lehars »Lustiger Witwe«, die von *Otto Reigbert* feinfühlig in Bild und Kostüm ausgestattet wurde. *Julhinas Döderlein* und *Richard Riedel* erfreuten unter *Meinhard von Zallingers* Leitung durch temperamentbeschwingte Darstellung.

Erich Dörlemann

KÖNIGSBERG: Im Opernhause konnte man nach Weihnachten angesichts der gesteigerten Ansprüche, die heute mit Fug und Recht an das Kulturleben der Grenzlandmetropole gestellt werden müssen, nicht allzuviel reine Freude erleben, und es schien, als ob Intendant *Fisch* mit seinem im übrigen gar nicht unüblen Ensemble nicht das herauszuholen im Stande war, was angesichts der aufgewendeten Staatsmittel zur Volkserziehung nötig gewesen wäre. Der verheißungsvolle Auftakt zu Saisonbeginn mit »*Hans Heiling*«, »*Rienzi*« und der Novität »*Nadja*« von *Künnecke* ließ in rasch versandendem Strom nur noch ein recht spärliches Opernrepertoire mühsam zur Durchführung kommen, demgegenüber sich zum Leidwesen aller alten Opernfreunde eine *unerfreuliche Flut von Tagesoperetten* ausbreitete, deren Kulturmission angesichts der Aufdringlichkeit, mit der Machwerke, wie das »Bezaubernde Fräulein« u. a. zur Durchsetzung gebracht wurden, doch arg in Zweifel gezogen werden muß. Daß im Personal ausgezeichnete Kräfte, wie *Tina Blättermann*, *Karl Meinl*, *Hans Rockstroh*, *Margarete Kubatzky*, *Joseph Herrmann*, *Erna Rühl*, u. a. dieserhalb vielfach langfristig brachlagen, erschien angesichts der geringen Arbeitsfreudigkeit unter Intendant *Fisch* doppelt bedauerlich. Ausgezeichnetes leistet Kapellmeister *Ewald Lindemann*, dessen musikalische Einstudierungen sich bald aus dem Gesamtrahmen eindrucksvoll heraushoben und besonders in der »*Arabella*«-Premiere (mit *Marg. Kubatzky* in der Titelrolle) zu Weihnachten und der fein ausgefeilten Wildschütz-Neueinstudierung (mit *Karl Meinl* als Baculus) gerecht gefeiert wurden. Weniger Glück hatte Kapellmeister *Bernhard Conz* mit einer durch die Länge des Pariser Venusbergs doppelt schleppenden *Tannhäuser*-Aufführung. Eine Aufführung der »*Walküre*« mit Gästen fand bezeichnenderweise keine Wiederholung, obwohl für eine solche doch auch einheimische Kräfte zur Verfügung standen. Als wohl allen Theaterfreunden genehme Operettenaufführung mag die gute Neueinstudierung von Strauß' »*Zigeunerbaron*« erwähnt werden. Das Weitere blieb uneingelöste Verheißung, über die die Königsberger, die andere Opernverhältnisse gewöhnt sind, mit Recht ungehalten sind. Ganz besonders muß der mangelnde Kult *Richard Wagners*, zu dessen Ehren in Erinnerung an sein Wirken im Königsberger Theater zu Beginn der Spielzeit ein Ehrenmal errichtet wurde, Verstimmung erregen, zumal der Opernschlendrian, den er mit allen Waffen des Geistes zeitlebens bekämpfte, jetzt mit seiner Verherrlichung von Schund und Winderwertigkeiten erneut zur Herrschaft gelangt ist.

Hermann Güttler

MONTE CARLO (Arabella, Französ. Erstaufführung): Die Oper von Monte Carlo, durch *Raoul Günsburgs* Tatkraft zur bedeutendsten Uraufführungsbühne Frankreichs erhoben, brachte das letzte Bühnenwerk Richard Strauß' als erstes Theater des außerdeutschen Sprachgebietes nach sorgfältiger Vorbereitung in vollem Glanze und mit starkem Erfolg heraus. Günsburg selbst hat den nach allgemeinem Urteil mit mancherlei Schwächen behafteten, sogar für etwas kitschig erklärten Text nicht nur übersetzt, sondern auch stark umgearbeitet. So sind die verschiedenen sprachlichen Plattheiten beseitigt, unnatürliche Szenen, wie die Duellangelegenheit, vor allem aber die allzu unwahrscheinliche Schlafzimmergeschichte Zdenkas abgeändert: Diese steckt dem Geliebten nicht den Schlüssel zu ihrem Zimmer zu, sondern nur ein Briefchen mit der Einladung zu einem Rendezvous; Mandryka ist erstaunt, auf dem Wege zu ihr Arabella im Hotelvestibül zu treffen, und das Erscheinen Zdenkas am Ende wird mit dem Wunsche erklärt, daß sie durch die Frauenkleider nun als Mädchen erkannt werden will. Durch die Neufassung hat das Buch zweifellos erheblich gewonnen, die Musik aber keine Einbußen erlitten (ein paar kurze Striche waren im wesentlichen aus anderen Gründen angebracht); es wäre deshalb zu erwägen, ob nicht auch das deutsche Textbuch den Retuschen unterworfen werden soll. Gegen Hofmannsthals anmutige Novelle »Lucidor«, die ihm zur Unterlage diente, fällt es ja erheblich ab.

Wer bei der Dresdener Uraufführung zugegen war, bemerkte aber auch sonst mancherlei Abweichungen von der für gewisse Bühnen schon zum Muster gewordenen dortigen Wiedergabe. Auch der Spielleiter Günsburg hat denn, obgleich er in Dresden auch zugegen gewesen war, durchaus selbständige Arbeit geleistet. So ließ er unter anderm, im Zusammenhang mit seiner Textgestaltung, manche Aufdringlichkeit in Wort und Gebärde dämpfen, den letzten Akt, statt im Dämmer, bei hellem Lichte spielen (für die Dresdener Auffassung enthält das Regiebuch keine Vorschrift, und Günsburgs Ansicht ist durchaus natürlich); dagegen hatte er von seinen Bildkünstlern Visconti und Geerts Dekorationen schaffen lassen, die den Gegensatz zwischen Vorstadthotel und Luxusballhaus weit schärfer hervorhoben.

Durch Heranziehung hervorragender Kräfte erstand das Werk in aller musikalischer Großartigkeit. Die Titelrolle sang als Gast eine auch in Deutschland — durch ihre Mitarbeit bei den Bayreuther Spielen — schon rühmlich bekannte bedeutende Sängerin: *Marcelle Bunlet*, die für die Arabella wundervolle Töne der Kehle und des Herzens hatte und die Gestalt mit entzückendem Liebreiz umgab. Ihren Gegenspieler stellte der feurige *José Beckmans* dar, *Françoise Holnay* mit allem Anstand den verwirrungstiftenden Racker Zdenka. Matteo war dem hellen Tenor *Dorlini* anvertraut, und auch die anderen Rollen waren gut aufgehoben. Über allem spürte man die Wachsamkeit Günsburgs, der alle drei Akte mit feinstem Geschmack durchgearbeitet hatte. Mit seinem glänzenden russischen Ballett legte er den heiklen zweiten Akt in vornehmer künstlerischer Steigerung an. In *Maestro La Rotella* lernte man einen temperamentvoll und feinhörig das Orchester steuernden Musikchef kennen.

Das ausverkaufte Haus war in bester Stimmung; man spendete mitunter sogar bei offener Szene lang anhaltenden Beifall, und am Ende der drei Akte war der Erfolg ungewöhnlich stark. Arabella wird von Monte Carlo aus gewiß ihren Weg weiter in die Welt hinein finden.

Max Unger

PARIS: Die ermüdende Gleichförmigkeit des Pariser Opernrepertoires erfuhr mit der Aufführung des »Don Juan« bemerkenswerte Belebung. Diese Vorstellungen waren insofern bedeutend, als man das Werk Mozarts in der Originalfassung, also in zwei Akten und mit Klavier-Secco-Rezitativen, der Öffentlichkeit bot. Auch die Inszenierung schloß sich im großen und ganzen nicht dem Wort, sondern der Musik an. Noch glücklicher wäre man allerdings gewesen, wenn die technische Leitung bei der Höllenfahrt Don Juans auf den an und für sich schlecht funktionierenden modernen Projektionsapparat verzichtet hätte. Dirigent war *Bruno Walter*. Mozartsänger waren im Ensemble nicht vertreten. — Die Behauptung, die Große Oper unter Bruno Walter wäre das erste französische Theaterinstitut, das auf die Originalfassung des »Don Juan« zurückgegriffen hätte, ist unrichtig. Der erste Dirigent war Reynaldo Hahn, der im Jahre 1913 in einem Pariser Theater die Urfassung des »Don Juan« bot; ihm folgte der ausgezeichnete Dirigent Henri Rabaud, Direktor des Pariser Konservatoriums, der 1925 in einer vortrefflichen Schüleraufführung die Schönheiten Mozarts der Öffentlichkeit erschließen durfte. *Otto Ludwig Fugmann*

OLDENBURG: Mit den Aufführungen von Richard Strauß' »*Arabella*« und Wagners »*Götterdämmerung*« hat die Oldenburger Landesoper alles Bisherige dieser Spielzeit überboten. Die Wiedergaben dieser schwierigen Werke waren in jeder Hinsicht ein Erlebnis, das über jede Kritik erhaben ist. Es erscheint darum berechtigt, auf beide Inszenierungen im allgemeinen Interesse kurz einzugehen.
Die Wiedergabe von Richard Strauß' »*Arabella*« war ein Musterbeispiel musikalischer Qualitäten, die von einer Bühne gleicher Größe kaum zu überbieten sein dürften. Mit ehrlicher Liebe und Hingebung zur Kunst und rücksichtslosem Dienen am Werke des Komponisten wurde hier gearbeitet. Intendant Dr. *Roenneke* hatte die Spielleitung selbst übernommen und erzielte mit künstlerischer Einsicht jede nur mögliche Wirkung. Die Faschingsszene des 2. Aktes war durch ihn vorbildlich gelöst und hielt sich trotz größter »Ausgelassenheit« im Rahmen des klassischen Gesamtbildes. Selbst auf die Charakterisierung der einzelnen Personen war bis zur kleinsten Charge großer Wert gelegt. Hinzu kommen die stilechten Bühnenbilder *Erich Döhlers*, die an Großzügigkeit nichts zu wünschen übrig ließen.
Die musikalische Leitung lag in den Händen von Landesmusikdirektor *Albert Bittner*, der, wie nach seiner Interpretation der »Elektra« nicht anders zu erwarten war, als würdiger Dirigent Straußscher Musik sich wiederum verdient gemacht hat. Unter seiner Leitung wurden vom Orchester Klangwirkungen erzielt, die bei der ziffernmäßig kleinen Besetzung zur vollsten Anerkennung berechtigten. — Die Titelrolle gab *Minna Krasa-Jank* gesanglich und darstellerisch erneut Gelegenheit, ihre Befähigung für derartige Partien zu beweisen. Ihre Arabella war eine bis zum letzten Takt ausgeglichene Leistung, die den verwöhntesten Ansprüchen gerecht wurde und zu größten Hoffnungen Anlaß gibt. Auch *Walther Schulzes* Mandryka war von großem Format. In den übrigen Hauptrollen gaben *Annelies Roerig*, *Franz Kugler*, *Martin Schürmann* und *Evamaria Riebensahm* ihr Bestes zum durchschlagenden Erfolg der Aufführung beim Publikum und der gesamten Presse.
Die Aufführung der »*Götterdämmerung*« muß in jeder Hinsicht als vorbildlich bezeichnet werden. Zum ersten Male hatte man sich dieses gigantischen Werkes angenommen und damit eine Leistung vollbracht, die für das Oldenburger Landestheater seit Jahren einzig dasteht. Intendant Dr. *Roenneke* hatte wiederum die Inszenierung inne und schuf eine »Götterdämmerung«, die kaum einen Wunsch offen ließ. Hervorragend auch die Szenerie *Erich Döhlers*, für die es, von *Wilhelm Bergmann* und *Joseph Eyer* unterstützt, keine technischen und künstlerischen Schwierigkeiten gab.
Das verstärkte Orchester unter Leitung von Landesmusikdirektor *Albert Bittner* leistete Unerhörtes und bewältigte die Partitur in berückender Schönheit und voller Prägnanz des jeweiligen Ausdrucks. Seinen Höhepunkt erreichte es im Trauermarsch, der von überwältigender Klangfülle war. — Von den Solisten muß wieder an erster Stelle *Minna Krasa-Jank* genannt werden, deren Brünhilde sich gesanglich wie darstellerisch auf ganz hohem Niveau befand. Vom ersten Auftritt bis zum »Liebestod« bemerkte man kein Nachlassen des Organs und kein Abschwächen der Klangfülle, die sich jederzeit dem Orchester gewachsen zeigte und nie an Wärme und Schmelz verlor. Neben ihr gleichfalls hervorragend der Siegfried *Wilhelm Wagners*. Von seinem Können gilt dasselbe, vor allem verdient die große Erzählung vor seinem Tode unsere vollste Anerkennung. Auch *Martin Schürmann* als Hagen konnte wieder gefallen, daneben *Condi Siegmund* als Gunther und *Annelies Roerig* als Gutrune.
Diese kurzen Zeilen können natürlich nicht im geringsten den überwältigenden Eindruck der Aufführung wiedergeben, die nur dem zum tiefsten Erlebnis wurde, der sie hören durfte. Das ehrliche Wollen aller Beteiligten wurde hier zum Achtung gebietenden Können, das zum aufrichtigen Miterleben am Werke zwang. Für die Oldenburger Landesoper war es ein großer Erfolg, zumal wenn man bedenkt, mit welchen geringen Mitteln gearbeitet werden darf. Alle Achtung vor derartigen Leistungen!

Werner Oldag

REVAL: Die nationalen Musikbestrebungen, die in den Baltischen Staaten rege am Werke sind, führen auch zu einem recht ansehnlichen Opernschaffen, das sich vor allem an Stoffen aus der eigenvölkischen Sagenwelt und Geschichte versucht und in diesem Rahmen zwar schöne, aber lokal gebundene Erfolge aufweist. *Arthur Lemba* strebt mit seiner neuesten Oper (der dritten aus seiner Feder), dem Musikdrama »*Elga*«, das jüngst seine Uraufführung im Estonia-Theater erlebte, sichtlich über diese Begrenzung hinaus zu einem Opernstil von allgemeinerer Beredsamkeit.

Dafür spricht schon die Wahl des bekannten Elga-Stoffes, der frei nach Gerhart Hauptmann von *J. Oengo* recht geschickt zu einem spannungsreichen Opernbuch gestaltet wurde. Arthur Lemba, in der ersten Reihe der führenden Musikergeneration Estlands stehend, schuf dazu eine intensive, den dramatischen Gehalt des Buches ausschöpfende Musik. Wenn Lemba auch gerne im Lyrischen und Breit-Ariosen schwelgt, so weiß er seine Musik sehr wohl auch zu starken dramatischen Ausbrüchen zu steigern. Besonders treffsicher ist die Orchesterbehandlung, und auch an ausdrucksreichen, voll strömenden Melodien fehlt es nicht. Seine Ausdrucksmittel sind nie gesucht oder maniriert, verschmähen aber keineswegs originale Klangwirkungen. So entstand ein musikdramatisches Werk, das wohl geeignet ist, auch über die Opernbühnen des Auslandes seinen Weg zu machen.

Die Aufführung blieb den Absichten des Komponisten nichts schuldig. Lemba selbst war am Dirigentenpult. Die Hauptrollen hatten die besten Kräfte der estnischen Oper inne: *Olga Torokoff-Tiedeberg* (Elga), *B. Hansen* (Timoszka), *A. Wisman* (Oginski), *K. Wiitol* (Starzinski). Auch alle hier nicht genannten Kräfte und die Chöre gaben ihr Bestes. Die sehr eindrucksvollen Bühnenbilder stammten von *Al. Tuurand*, die schönen Kostüme hatte *Natalie Mey* entworfen. Die große und einheitliche Gesamtwirkung löste bei dem glänzend besetzten Haus stürmische Huldigungen für den Komponisten wie für die Darsteller aus.

Bernhard Lamey

RIGA: Zum erstenmal ertönten in Riga die Gralsglocken des »*Parsifal*«. Die Lettische National-Oper hat sie zum Erklingen gebracht, gewiß ein großes und kühnes Unternehmen für ein noch so junges und ganz auf sich allein gestelltes Opernhaus. Es darf gleich gesagt werden, daß die große Aufgabe mit künstlerischem Ernst und in sehr würdiger Weise gelöst wurde, wobei das Hauptverdienst dem Operndirektor und ersten Dirigenten *Theodor Reiters* zufällt, der schon immer eine aus tiefer Verehrung und genialer musikalischer Einfühlungsgabe genährte Wagner-Tradition pflegte und sie nun mit der Erstaufführung des »Parsifal« krönte. In der Tat ein Markstein in der Geschichte der Rigaschen Oper! Durch die unermüdliche Sorgfalt und Arbeit Theodor Reiters war der musikalische Teil der Aufführung bis ins kleinste durchgefeilt und gelungen. Prachtvoll wieder einmal die Chöre unter ihrem bewährten Chormeister *P. Josuus*. Das Orchester war durch eine besonders eingebaute Decke unsichtbar gemacht und gewann dadurch an Einheit und Ausgeglichenheit des Tones. Alle Solopartien waren mit den besten Kräften der Oper besetzt. An erster Stelle ist die Leistung Frau *Brechman-Stengels* zu nennen, deren Kundry nur mit ganz großen Bayreuther Vorbildern verglichen werden kann. *Adolf Kaktin* schenkte dem Amfortas den Glanz seines herrlichen Organs und sein ausdrucksvolles Spiel. *N. Wassiljeff* verkörperte den Parsifal mit sinnvoller Einfühlung und gutem Wohlklang, wenn auch das Heldische und die erforderliche strahlende Fülle der Stimme nicht ganz erreicht werden konnten. Den klassischen Vorbildern der Wagner-Tradition kam der Gurnemanz *J. Niedras* sehr nahe, der seine große und schwere Partie mit tiefer Innigkeit und stimmlichem Glanz gab. — Regie und Dekoration, für die M. Tschechow und Prof. L. Liberts verantwortlich zeichneten, wichen gänzlich von der Überlieferung ab. Das heikle Problem der Wagner-Inszenierung läßt sich auf die Formel bringen: wenn wirklich etwas Besseres als das Alt-Gewohnte geschaffen wird, wohlan, es gelte! Wenn aber nur herumexperimentiert wird, dann bleibe es lieber bei den klassischen Vorschriften des genialsten Regisseurs, den Wagner je gefunden hat, nämlich — Wagner selbst. In der Rigaschen Aufführung wollte das Bühnenbild nicht immer ganz mit der »musikalischen Vision« übereinstimmen. Manches war zu bunt, wie vor allem der Gralstempel, manches zu stark stilisiert. Hier wäre weniger oft mehr gewesen, da doch alles der herrlichen Musik zu dienen hat, die hoch erhaben ist über die kleinen Effekte der Beleuchtung und Farbe. Anderes aber war sehr gut gelungen, so vor allem das überwältigende Bild in Klingsors Zaubergarten. — Die Mängel im szenischen Gewand schmälern aber nicht das Verdienst der Rigaschen Oper, das Werk des deutschen Meisters zu einer so würdigen und erhebenden Wiedergabe geführt zu haben. Es war eine schöne Huldigung an die Manen des Meisters, der einst als kleiner, unbekannter Kapellmeister in der Dünastadt gewirkt hatte, ehe er seinen Adlerflug begann. *Bernhard Lamey*

ROM: Die Tatsache, daß zwei Bühnen in Deutschland — Braunschweig und Darmstadt — die eigentliche Uraufführung von Pirandello-Malipieros neuem Werk »La Fadola del figlio cambiato« übernommen haben, brachte Italien um die Ehre der Uraufführung

einer Oper, für die ein Musiker wie Francesco Malipiero und ein Bühnendichter wie Luigi Pirandello verantwortlich zeichnen. Rom hätte aber diese ihm entgangene Ehre nicht eben sehr hoch geschätzt, denn es hat die italienische Erstaufführung vom 23. März in der Königlichen Oper mit allen Ingredienzien eines regelrechten Theaterskandals abgelehnt. Über das Werk habe ich ja hier nicht zu sprechen, nachdem das schon anläßlich der deutschen Aufführungen geschehen ist. Was das Urteil der Römer betrifft, so richtete es sich ganz unzweifelhaft gegen Pirandello, dessen Dichtung man namentlich auch wegen des Textes auf das schärfste verurteilt. Die Musik Malipieros mißfiel ohne zu erregen. Die Aufführung, für die Kapellmeister *Marinuzzi* das Menschenmögliche getan hatte, trug ihm verdiente Ehren ein, ohne den Mißerfolg abzuschwächen. Die Lehre des Abends war eine doppelte: Das italienische Publikum wollte keine moderne Musik, auch als Malipiero und Casella Mode schienen, und will sie heute erst recht nicht. Ferner: man ist des extremistisch-bizarren Treibens Pirandellos müde. Im Schauspiel rettet ihn noch sein großes und bühnensicheres Theatertalent. Hier hat man es ihm einmal zeigen können, was man eigentlich denkt, und hat es sich nicht nehmen lassen.

Maximilian Claar

STUTTGART: *Arabella*, das spätgeborene Kind aus der Verbindung v. Hofmannsthal—Strauß, kam jetzt auch auf Besuch an das Württ. Staatstheater. Das feine Dämchen brauchte sich über den Empfang nicht zu beklagen, hatte doch der Gastherr, Generalintendant *Otto Krauß*, die Räume aufs schönste herausgeputzt und war man auch sonst in jeder Hinsicht darum besorgt, dem Gaste Ehre anzutun. Das erstere betrifft die Inszenierung, das andere die Besetzung (Titelpartie: *Marg. Teschemacher*, Mandryka: *E. Czubok*) und *Carl Leonhardts* musikalische Leitung. Kaum hat dieses Ereignis sich vollzogen gehabt, so machte sich *Mister Wu* zum Tagesgespräch. Dieses ist wörtlich zu nehmen, denn das Gastspiel der Schilleroper aus Hamburg hat trotz *Georges Baklanoff* in der Spezialistenrolle des Chinesen nur flüchtiges Interesse für das Nachlaßstück Eugen d'Alberts erregt. Zur Erstaufführung gelangte als drittes Werk sodann »*Pique Dame*« von *Tschaikowskij*, eine Oper aus alten Tagen, aber wie sich gezeigt hat, zu frischem Leben zu bringen durch allerlei Künste und Finessen des klugen und gewandten Gesamtleiters *Otto Krauß*. Viel Aufwand einem schaubegierigen Publikum zuliebe, manches gar zu handgreiflich vorgeführt, aber das Ganze wirksam, ja sogar äußerst wirksam. Hier ist *Ludwig Suthaus* zu erwähnen, der liebeskranke und spieltolle *Hermann*, und *Yella Hochreiters* an Hoffmannsche Phantasiegestalten erinnernde *Pique Dame*. Achtung gebührt dem Dirigenten *Richard Kraus*, sein lebendiges Vorgehen weckte alle Geister der Partitur, auch die infolge Alters schon matt gewordenen.

A. E.

* K R I T I K *

BÜCHER

FRIEDRICH BASER: *Das musikalische Heidelberg seit den Kurfürsten*. Kommissionsverlag Hermann Meister, Heidelberg. 112 Seiten. Mit zahlreichen Bildern.

Wenn auch dem sogenannten »Milieu« ein Einfluß auf die eigentliche Entwicklung der Tonkunst, welche ja als Seelenäußerung einzig aus dem rassisch bedingten Inneren der Künstler erwächst, nicht zugesprochen werden darf, so sind doch Zusammenfassungen musikalischer Zustände unter dem Gesichtswinkel des Ortes berechtigt, wenn man Musikgeschichte in ihrer Eigenschaft als Teil der Kulturgeschichte ins Auge faßt.

In diesem Sinne ist das hübsche Büchlein Basers warm zu begrüßen. Der Verfasser behandelt die ältere Zeit, die von Prof. Fritz Stein bekanntlich wissenschaftlich durchforscht worden ist, in angenehm übersichtlicher Darstellung, die durch verschiedene bildliche Wiedergaben (Johannes von Soest und Arnolt Schlick 1517) reizvoll gewürzt ist. Genau hat dann Baser alle Beziehungen der Romantiker zu Heidelberg aufgestöbert, wobei zwei bisher unbekannte Jugendbildnisse Robert Schumanns hervorzuheben sind; dann

vor allem die Händelpflege durch den bedeutenden Musikenthusiasten Justus Thibaut und die Bachpflege durch Philipp Wolfrum erschöpfend behandelt. Daß der Verfasser die Bedeutung dieses Mannes ins rechte Licht gerückt hat, sei ihm hoch angerechnet. Wohltuend merkt man ja auch Wolfrums Bachbegeisterung auf den Verfasser übertragen, wobei er freilich etwas weit geht, wenn er durch Nebeneinanderstellung von Bachs Werdegang mit der ganz äußerlichen Entwicklung der Stadt Heidelberg (S. 108) an eine Art mystischen Zusammenhang zwischen diesen heterogenen Dingen zu glauben scheint. Endlich wird sorgfältig gebucht, wie die Großen der neueren Zeit in das Musikleben der Neckarstadt hereinspielten: Richard Wagner (erste Parsifalvorlesung), Liszt, Bruckner (Faksimile eines bisher unbekannten Briefes, in dem Mottl recht schlecht wegkommt), Rich. Strauß, Reger, berühmte Dirigenten und Sänger. Daß in Heidelberg Studentenlied und Humor nicht fehlen durften, ist klar. Baser hat seine Arbeit, ohne daß ihr Wert dadurch vermindert würde, in gutem Sinne populär gehalten und mit viel Bilderschmuck versehen, an dessen geschickter Anordnung die rührige Druckerei *Hermann Meister* ihren Anteil hat.
Das Büchlein sei also nicht nur örtlichen Interessenten empfohlen, sondern auch wissenschaftlichen Kreisen, für welche eine Fortsetzung des Steinschen Werkes, das ja nur bis zum Ende des 18. Jahrhunderts reicht, von Wichtigkeit ist.

Prof. Dr. Alfred Lorenz

RICHARD WAGNER: *Entstehungsgeschichte deutscher Lieder.* 1. Heft: Vaterlands-, Freiheits-, Soldatenlieder. Preis 1,50 RM. Verlag: Albert Handreka, Buchholz (Sachsen).
Peter Rosegger sagte einmal: »Wer dem deutschen Volk das Volkslied wiederbringt, gibt ihm seine Seele wieder«. Dieses wahre Wort muß gerade in unserer neuerwachten Zeit größte Beachtung finden. Pflege des deutschen Liedes ist im höchsten Grade Pflege deutschen Volkstums und Dienst am Aufbau unseres Vaterlandes. Das vorliegende Heft lehrt uns, die Entstehungsgeschichte von 40 der bekanntesten Vaterlands- und Freiheitslieder, die zum allergrößten Teil Gemeingut des ganzen Volkes geworden sind. Weitere Hefte sollen die Entstehung weltlicher und geistlicher Volkslieder und Kunstlieder behandeln. Man kann dem Verfasser nur dankbar sein für dieses schöne Werk, aus dem man erfährt, wie unsere Lieder aus tiefster Seele geboren sind; so beispielsweise das Horst Wessel-Lied. *Zr.*

MUSIKALIEN

WILLEM DE BOER: *Handschriften unbekannter niederländischer Tonsetzer aus dem 18. Jahrhundert in freier Bearbeitung für Violine und Klavier.* Nr. 15—22. Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.
Für den Konzertgebrauch und die Hausmusik gleich empfehlenswert. Nr. 15 eine sehr edel empfundene Sarabande; 16 eine ganz entzückende Pavane nebst Rigaudon, ein richtiges Dacapostückchen; 17 eine direkt ergreifende, in Kirchenkonzerten vortrefflich zu verwendende Arie; 18 eine prächtige Bourrée mit eingeschobener schöner Arie; 19 ein sehr anmutiges Menuett; 20 ein altes Kirchenlied, bei dem mir die Klavierbegleitung reichlich gesucht erscheint; 21 eine sehr wirkungsvolle, flotte Gaillarde; 22 ein prächtiger Bauerntanz mit eingefügtem ernsten Liede.

Wilhelm Altmann

EDGAR RABSCH: *Die Brücke* (Walter Gerhard), ein Jugendspiel mit Musik. Verlag: Adolf Nagel-Hannover, 1933.
Das ist wahrlich eine Brücke, eine Brücke ins Neuland, erstanden aus uralten Klängen deutscher Vergangenheit. Die nach Freiheit ringende Jugend zerstört die Bindung zur Weisheit; aber nur der erreicht sein Ziel, der das Gestern verstand. So ersteht die Brücke von Land zu Land wieder, die die blinde Jugend zerstörte, die die erwachende Jugend wieder aufbaut: ein Mythos. So schwer manche Teile harmonisch auf den ersten Blick aussehen, so schnell gehen sie dem ein, der mit der Seele dabei ist; denn auch diese Harmonien sind nicht neu, nicht modern, sondern sie sind aus uraltem Klang erwachsen. Freilich wird die Wiedererringung dieser Klänge Mühe und Arbeit kosten, denn noch liegt ein großer Teil — auch der neuen Jugend — unbewußt in den engen Fesseln romantischer Töne. Der rauhe Stein alter deutscher Musik ist hier mit dem Mörtel heutiger Instrumente zur Mauer singender und sprechender deutscher Menschen geworden. *Alf Nestmann*

KARL HEINRICH DAVID: *Streichquartett-Capriccio für Violine und Bratsche.* Verlag: Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig.
Bei aller Verehrung, die ich für diesen Züricher hege, nicht bloß in seiner Eigen-

schaft als Herausgeber der Schweizerischen Musikzeitung, sondern auch als Komponisten von Frauenchören und einer Oper sowie als liebenswerten Menschen, vermag ich doch nicht, mich für die beiden obigen Werke zu erwärmen; nie hätte ich erwartet, daß K. H. David sich zu einem so radikalen Neutöner entwickeln würde, wie er besonders in dem Capriccio uns entgegentritt. Wenn dieser Titel auch Freiheiten gestattet, so erlaubt er doch nicht solche dem Zwölftonsystem sich stark nähernde, das Ohr oft direkt beleidigende Extravaganzen. Zudem erscheint mir alles nur konstruiert, die eigentliche Erfindung sehr schwach. Bei dem Quartett, dessen vier Sätze unmittelbar ineinander übergehen und auf ein Motiv im wesentlichen zurückgehen, kann man wenigstens die kunstvolle Form bewundern, auch feststellen, daß wenigstens Ansätze zur Melodik gemacht sind, aber das Wühlen in Kakophonien läßt keinen Genuß aufkommen. Seine Lebensfähigkeit wird dieses Quartett ebensowenig beweisen, wie das Capriccio. *Wilhelm Altmann*

J. L. EMBORG: *Sonate op. 54 für Violine und Orgel.* Wilhelm Hansen-Verlag, Kopenhagen 1932.

Das kompositorische Schaffen des Nordens war für den Deutschen immer von besonderem Interesse. Heute, da wir einem neuen Stil zustreben, der volkhaft und blutmäßig bedingt sein muß, kann die nordische Musik wieder fruchtbringend auf das Schaffen unserer zeitgenössischen Komponistengeneration wirken, insbesondere, wenn sie auf Experimente verzichtet und volksverständlich bleibt.

Emborgs Sonate ist stark, weil sie einfach ist. Die thematischen Kontraste ergeben eine aufgelockerte polyphone Stimmführung. Die Verlagerung der Akzentrhythmik erzeugt eine wundervoll schwebende Spannung. Eine zarte Klanggebung verleiht dem Adagio semplice etwas von der nordischen Schwermut, die wir von Svendsen und Grieg kennen. Das Allegro con motto läuft in eine gut gearbeitete Fuge aus, die den Komponisten als Beherrscher der musikalischen Bauglieder zeigt. Nur schade, daß das Werk in schlechtem Steindruck veröffentlicht wurde. Sein musikalischer Wert hätte eine anspruchsvollere Aufmachung verdient. *Rudolf Sonner*

HANNES BAUER: *Braten-Kantate*, op. 34. Verlag: Carl Merseburger, Leipzig.

»Für Volks- und Mädchenschulen, Frauen- und Kinderchöre« ist Wilhelm Buschs bekannter Spruch vom guten Braten und guten Herzen in Musik gesetzt; eine höchst einfache Musik, die einen Frauenchor, drei Geigen, Klavier und allenfalls ein paar Lauten verlangt. Wegen der Bescheidenheit sowohl der von der Reproduktion geforderten wie der vom Komponisten aufgewandten Mittel wird das Stück sicherlich seine Aufführungen finden. Auch angesichts der absichtlichen Primitivität wäre immerhin, trotz der reinen Diatonik, etwas größerer Stufenreichtum, wohl auch etwas strengere Beachtung der harmonischen Logik möglich gewesen: gerade pädagogisch ist daran gelegen, von Anbeginn das harmonische Bewußtsein sicher zu lenken. Der Humor der Buschschen Verse soll wohl durch eine gewisse archaistische Färbung herauskommen, die treuherzig-komisch gemeint ist. Etwas mehr Drastik hätte da den Sängerinnen und Spielern gewiß behagt. Ob man schließlich die Hereinnahme von Wendungen der Sakralmusik, zumal des Händel-Stiles, in die Bratenangelegenheit als sehr delikat empfindet, bleibt dem Geschmack überlassen. Sie ist besonders auffällig im 4. Teil und im »Rezitativ«.

Theodor Wiesengrund-Adorno

HENRI MARTEAU: *op. 43 Nr. 1 Divertimento für Flöte und Violine.* Verlag: Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Will, wie schon der Titel sagt, in erster Linie unterhalten; wird, da es in dieser Besetzung nur wenig Literatur gibt, willkommen sein; jedoch nur von Virtuosen restlos zu bewältigen. Fünf sehr kurze Sätze: Intrada, Canzone, Dansa, Pastorale, Finale. Besonders hübsch klingen die auch musikalisch wertvollen langsamen Sätze Nr. 2 und 4.

Wilhelm Altmann

HANS BRUNNER: *op. 11 Nr. 1 Sonatine für Violine und Klavier.* Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Drei knappe Sätze, die in der ersten Lage zwar ausführbar sind, besser aber erst bei Beherrschung auch der dritten vorgenommen werden, zumal der langsame Satz reichlich ausgeschmückt ist. Im allgemeinen gesunde Musik, doch wird für eine überwiegend zu Schulzwecken bestimmte Sonatine reichlich viel und mitunter sogar gesucht moduliert. Im ersten Satz ist das zweite Thema besonders wirkungsvoll. Sehr frisch das Finale.

Wilhelm Altmann

OPERNSPIELPLAN

BASEL: *Franz Schuberts* komische Oper »Die Freunde von Salamanca«, bearbeitet von *Jos. Raimer* und *H. Mörike*, wird im Rahmen der diesjährigen Maifestspiele vom Stadttheater zur Uraufführung gebracht. — Anläßlich der Baseler Festspiele wird *C. M. von Webers* »Oberon« unter persönlicher Leitung des Bearbeiters *Felix Weingartner* aufgeführt werden.

CHARLOTTENBURG: Die Aufführung von *W. A. Mozarts* 1930 neuentdecktem Ballett »Die Rekrutierung« oder »Die Liebesprobe« in der Reichsoper gestaltete sich zu einem Erfolg.

WUPPERTAL: Die Oper »*Iris*« von *Mascagni* gelangte zur Erstaufführung. Die musikalische Leitung lag in den Händen des 1. Kapellmeisters *August Vogt*, die Regie führt Oberspielleiter *Heinz Arnold*.

*

Bei den diesjährigen musikalischen Festveranstaltungen in Ungarn will man auch einige der verschollenen Opern *Joseph Haydns*, deren es nicht weniger als 24 gibt, wieder zum Leben erwecken. Sie sollen unter dem Protektorat des Fürsten Dr. *Paul Esterhazy* teilweise durch Künstler der Wiener Staatsoper in den Schloßgärten von Eszterhaza und Eisenstadt zur Aufführung kommen.

BÜHNENMUSIK

Bei den im Berliner Schauspielhaus stattfindenden Aufführungen von Goethes Faust I. Teil mit *Werner Krauß* als Faust und *Gustaf Gründgens* als Mephisto wird die von *Hermann Simon* komponierte Bühnenmusik (Verlag Albert Stahl) gespielt.

Hermann Zilchers Bühnenmusik zu *Shakespeares* »Komödie der Irrungen« erzielte bei ihrer Uraufführung am Nationaltheater Osnabrück unter der Leitung von KM. *Heinz Reinhart Zilcher* einen durchschlagenden Erfolg.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Karl Hasse beendete die Komposition eines neuen größeren *Chorwerkes*, einer kantatenartigen »Hymne von Johannes Kepler« für Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester, dessen Text in der lateinischen Urfassung sich am Schlusse von Keplers Werk »Mysterium Cosmographicum« vom Jahre 1596 findet und dessen freie Übersetzung von *Ludwig Töpf* herrührt.

Wilhelm Backhaus spielt das neue Klavierkonzert op. 7 von *Hans Wedig*. Die Uraufführung bringt Generalmusikdirektor *Erich Kleiber* in Berlin.

Max Trapps »Divertimento« für Kammer-Orchester, op. 27, kommt demnächst in der Schweiz (Bern) und in Holland (Amsterdam) zur Erstaufführung. Das Werk hat damit die 30. Aufführung überschritten.

Paul Graeners neues Chorwerk »*Marien-Kantate*« hatte bei der Aufführung des Danziger Lehrer-Gesang-Vereins, die durch den Ostmarken-Rundfunk übertragen wurde, sensationellen Erfolg. Zahlreiche weitere Aufführungen stehen bevor, u. a. auf dem im Juni stattfindenden Schlesischen Musikfest in Görlitz.

Dr. *Fritz Busch* dirigierte im März 6 Konzerte in Vertretung des erkrankten *Willem Mengelberg* mit dem Concertgebouw-Orchester in Amsterdam und anderen holländischen Städten und leitete im Mai in England die Eröffnungsaufführungen eines von dem englischen Kunstmäzen Mr. Christie errichteten neuen Festspielhauses auf dessen Besitzung in Glyndebourne, Sussex.

Julius Gatters dreistimmiger Männerchor »Das ewige Deutschland« wurde vom Hessischen Sängerbund für das Preisgesangsfest in Neu-Isenburg gewählt.

Hugo Herrmann vollendete ein neues *Sinfonisches Werk* in Verwandlungen nach dem Kreuzfahrerton von *Walther von der Vogelweide*, welches durch *Hans Rosbaud* im Frankfurter Rundfunk zur Uraufführung kommen wird.

Die neuesten Kompositionen von Hans Pfitzner

sind »Sechs Lieder für mittlere Stimme« (Goethe, Ricarda Huch, Bartels usw.) opus 40 und »Drei Sonette nach Bürger und Eichendorff für eine Männerstimme« opus 41. Die Lieder, die von der Fachkritik als »künstlerische Bekenntnisse einer großen Seele« und »als stärkste und wichtigste Äußerung des deutschen Liedes seit Hugo Wolf« bezeichnet werden, erscheinen bereits auf den Programmen führender Sänger.

Joseph Haas hat zu den Worten von Albert Sergel »Laßt einen Tag die Arbeit ruhn« eine Hymne für einstimmigen Chor oder eine Singstimme (ad. lib. mit Klavier oder Blasorchester) geschrieben.

Das Klavierquartett Opus 13 von *Franz Philipp*, dem Direktor der Badischen Hochschule für Musik in Karlsruhe, hatte bei seiner Erstaufführung in Amerika (Chikago) durch das Streichquartett Alex. Sebalds mit der Pianistin Elisabeth Moriz großen Erfolg. Auf dem Programm standen noch Streichquartette von Beethoven und Schubert.

Der Schweizer Komponist *Konrad Beck* hat ein Oratorium für Soli, Chor, Orchester und Orgel komponiert, dem Sprüche des *Angelus Silesius* zugrunde liegen. Die Uraufführung findet am 7. Juni in Basel durch das dortige Kammerorchester unter Leitung von *Paul Sacher* statt.

Georg Vollerthun, dessen »Islandsaga« in der Münchener Staatsoper zuerst gegeben wurde, arbeitet an einer Barocksuite für Orchester. Ferner schreibt der Künstler »Vier Lieder aus Niederdeutschland«. Die Gedichte stammen von *Heinrich Allmers*.

»*An den Führer*« (Gedicht von dem Berliner Dichter Dr. Albert Sergel) betitelt sich ein neues Männerchorwerk a cappella von *Kurt Striegler*.

Paul Graener ließ im Verlag Tonger, Köln, zwei kleine Werke für Männerchor a cappella erscheinen. »Ade« und »Der Verschwender«.

Die Passionskantate für 2 Soli, gem. Chor und Orchester op. 6 von *Hans Wedig* gelangt am 8. Mai in Essen unter Musikdirektor *Johannes Schüler* zur Uraufführung.

Als Seitenstück zu dem vorigen Herbst erschienenen Schnitterreigen hat *Reinhard May* (Dresden) einen Kirmesreigen, Männerchor mit Klavier und Streichern, herausgebracht.

KONZERTE

BERLIN: Im Rahmen einer Orgelfeierstunde »Zeitgenössische Musik« in der Dorotheenstädtischen Kirche in Berlin werden die »Gottessprüche« Opus 29, vier Gesänge für Bariton und Orgel von *Herbert Brust* zur Uraufführung gelangen.

DÜSSELDORF: Otto Besch bringt demnächst die 5. Sinfonie (»Schnitter-Tod-Sinfonie«) von *Waldemar von Bausznern* zur Aufführung.

KAISERSLAUTERN: Von *Karl Wüst* wurden in letzter Zeit folgende Werke uraufgeführt: »Der Retter«, sinfonische Fantasie für großes Orchester und Schlußchor unter Dr. Otto Wartisch, dann zwei Motetten für gem. Chor, »Gott« und »Jauchzet dem Herrn«, in einem Kirchenkonzert des Apostelkirchenchors Kaiserslautern (Leitung H. Strehbiel). — Ein eigener Liederabend des Komponisten hatte ebenfalls größten Erfolg.

KASSEL: Der Erfolg der im vorigen Jahr abgehaltenen Kasseler Musiktage hat den »*Arbeitskreis für Hausmusik*« in Kassel veranlaßt, die Veranstaltung als jährliche Einrichtung weiterzuführen. Sie findet in diesem Jahr vom 21. bis 23. September statt.

LEIPZIG: *Lieder von Nietzsche* sollen demnächst zum erstenmal öffentlich zu Gehör gebracht werden. Nietzsche hat diese Lieder, die zu den Texten des ungarischen Dichters *Petöfi* geschrieben sind, fast ausschließlich während seines Aufenthaltes in Turin komponiert.

LENINGRAD: Vom 20. bis 30. Mai werden in der einstigen russischen Hauptstadt Konzerte jeder Art, Opern- und Ballettaufführungen usw. veranstaltet, bei denen die lebenden russischen Komponisten ihre Werke selber vorführen. Die Festspiele finden an geschichtlich reizvollen Stellen, z. B. im »Chinesischen Theater«, in Zarskoje Sselo, in der Eremitage, im Theater des Winterpalais usw. statt. Für die ausländischen Gäste sind Führungen, Ausflüge usw. vorgesehen. Eine Ausstellung soll die »Leistungen« der Sowjet-Regierung zeigen.

LUXEMBURG: Der Abendrothschüler *Kurt Heumann* brachte die Mattäus-Passion von J. S. Bach nach 40jähriger Pause zum erstenmal wieder zur Aufführung. Der Eindruck war gewaltig und überzeugend.

MÜNCHEN: *E. Papst* dirigierte auf Einladung der Musikalischen Akademie die Matthäus-Passion.

PARIS: Die ersten drei Aufführungen von Mozarts »Don Juan« in der neuen Textfassung von *Boschot* in der Großen Oper gestalteten sich zu einem derartigen Erfolge, daß für den Mai weitere drei Aufführungen des Werkes angesetzt wurden.

PETERSBURG: In der Zeit vom 20. bis 30. Mai finden Musikfestspiele statt, die einen geschlossenen Überblick über die russische Musik von Borodin bis zur heutigen Zeit bieten werden.

RIGA: Die bekannte Berliner Pianistin *Else Gohr* wurde zu zwei Konzerten von der Deutschen Gesandtschaft verpflichtet. Diese Konzerte waren ungewöhnlich große gesellschaftliche Ereignisse und galten der Werbung für deutsche Kunst im Ostland. *ElseGohr* begeisterte mit dem Spiel großer klassischer und romantischer Klavierwerke Zuhörer und Presse und wurde lebhaft gefeiert.

TOKIO: Die von Kazu Morisugu geleitete Kaiserliche Musikakademie hat sich im Laufe der letzten zehn Jahre zu einem festen Stützpunkt der deutschen Musik im Fern-Ost entwickelt. Im Lehrkörper des Instituts sind mehrere deutsche Künstler tätig. Die Konzerte der Akademie stellen die repräsentativen musikalischen Veranstaltungen Japans dar. An großen deutschen Werken wurden in diesem Winter aufgeführt: die Große Fuge für Streichorchester (op. 133) *von Beethoven*, die 7. Sinfonie von *Bruckner* und das Deutsche Requiem von *Brahms*. Für die Wiedergabe der genannten Werke — der Text des Requiems wurde in deutscher Sprache gesungen — setzten sich japanische Solosänger, Chorsänger und Orchestermusiker ein. Geleitet wurden die Konzerte von Professor *Klaus Pringsheim*, dem ständigen europäischen Dirigenten der Kaiserlichen Akademie.

WARSCHAU: *Paul Graeners* viel aufgeführte »Sinfonia breve« kam nunmehr am 13. April in einem Konzert der Philharmonie zur Aufführung.

WEIMAR: In einem Konzert der Staatl. Musikhochschule brachten *Erika von Binzer* (Klavier) und *Walter Schulz* (Cello) selten gespielte Sonaten und Suiten von *Graener*, *Juon*, *Busoni* und *Georg Schumann* zur Aufführung.

WIESBADEN: Von *Alfred Morgenroth* gelangten im Kurhaus ein Konzertwalzer und ein Slawischer Tanz für Violine und Klavier zur Erstaufführung.

WÜRZBURG: Unter Leitung von Geheimrat Dr. *Hermann Zilcher* findet vom 23. bis 30. Juni ein Mozart-Fest statt.

PERSONALIEN

Paul Graener und *Max Trapp* wurden mit der Führung einer Kompositionsmeisterklasse an der Preußischen Akademie der Künste betraut.

Kammersänger *Max Roth* wurde von Generalintendant Krauß auf weitere drei Jahre an die Württ. Staatstheater als Heldenbariton verpflichtet.

Dr. *Herbert Gerigk*, der in den Jahren 1931 bis 1933 Berliner Musikreferent der RWZ. war, ist vom Danziger Senat zum Kulturreferenten der Abteilung Volksbildung, Wissenschaft, Kunst und Kirchenwesen und zum geschäftsführenden Direktor der Landeskulturkammer berufen worden.

Professor *Klaus Pringsheim*, der Leiter der Kaiserlichen Musikakademie in Tokio, ist von der Stadtverwaltung Schanghai als ständiger Gastdirigent für eine Reihe von Sinfoniekonzerten des bekannten hervorragenden Städtischen Orchesters Schanghai verpflichtet worden.

Willem Mengelberg wird nach seiner Wiederherstellung die Leitung des Conzertgebouw-Orchesters wieder übernehmen.

Enrico Caruso jun., der Sohn des berühmten Tenors, tritt demnächst in Amerika zum ersten Male als Tonfilmsänger auf.

Der seit einer Reihe von Jahren in Bad Pyrmont wirkende Dirigent *Walter Stöver* wurde vom hessischen Staatsministerium als Generalmusikdirektor und erster Kapellmeister des staatlichen Kurorchesters nach Bad Nauheim verpflichtet.

Kapellmeister *Otto Wirthensohn* vom Leipziger Opernhaus, ein junger Münchener, wurde nach erfolgreichem Probedirigieren zum September als Erster Opernkapellmeister an das Landestheater in Görlitz berufen.

Die bekannte Konzertsängerin und Gesangspädagogin *Johanna Dietz* ist nach 20jähriger Wirksamkeit an der Akademie der Tonkunst in München aus dem Lehrerkollegium dieses Instituts ausgeschieden. Als hochdramatische Sängerin am Darmstädter Hoftheater und als Oratoriensopran war sie seinerzeit lebhaft gefeiert worden. Cosima Wagner berief sie zur Mitwirkung an den Bayreuther Festspielen, wo sie Gutrune, ein Blumenmädchen im »Parsifal« und Eva in den »Meistersingern« zur Darstellung brachte.

Günther-Schulz-Fürstenberg, der Berliner Cellist, wurde nach seinen Erfolgen in Bern und Zürich für eine Konzertturnee durch die Schweiz und Süddeutschland verpflichtet. Bei dem Konzert in Bern waren Mitglieder der deutschen Gesandtschaft sowie auch der Schweizer Behörden zugegen.

Nach fünfjähriger Tätigkeit in Sofia verläßt

der als Schriftsteller und Musiker bekannte deutsche Lehrer *Otto Daube* (Altenburg) Bulgarien, um am Oberlyzeum Detmold als Musikoberlehrer seine Arbeit in Deutschland aufzunehmen. Die Gesellschaft für bulgarisch-deutsche Kulturannäherung veranstaltete ein Schlußkonzert, in dem zahlreiche seiner Kompositionen aufgeführt wurden.

Günther Ramin wird im Einvernehmen und in Verbindung mit dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda einer Einladung nach Nordamerika folgen und dort im Herbst in etwa 30 Konzerten deutsche Orgelmusik spielen.

Georg B. Jochum in Münster, mit 25 Jahren der jüngste deutsche Musikdirektor, ist nach dem Erfolg seines Museumskonzertes in Frankfurt a. M. für den Posten des Frankfurter Generalmusikdirektors in Aussicht genommen.

Der Reichsjugendpfarrer beauftragte *Gerhard Schwarz* mit der Sachberatung für die Singarbeit im Bereich der Jugendarbeit der deutschen evangelischen Kirche.

Der Solocellist der Dresdner Philharmonie, *Bernhard Günther*, wurde von der Leitung der Bayreuther Bühnenfestspiele eingeladen, bei den Festspielen mitzuwirken.

Mary Wigman beendete mit einem Tanzabend in Berlin ihre dreimonatige Gastspielreise durch Deutschland. Sie hatte in fast allen Städten, in denen sie auftrat, ausverkaufte Häuser und beispiellosen Erfolg. Der Widerhall in der völkischen Presse ist stark. Mary Wigman wird als die größte deutsche Tänzerin bezeichnet.

TAGESCHRONIK

Wie die Reichsleitung des Kampfbundes für deutsche Kultur mitteilt, sind der Leiter des Vortragswesens, Dr. Castelle, und der Leiter der Fachgruppe Musik, Professor Dr. Stein, aus ihrer Tätigkeit im Kampfbund für deutsche Kultur ausgeschieden. Ferner wird mitgeteilt, daß die Zentralstelle der Landesleitung des Kampfbundes, Berlin W 9, Linkstr. 29, mit dem 29. März aufgelöst wird.

Der Weltmusikbund in Wien will in Verhandlungen mit den einzelnen Kulturstaaten treten, um die beschleunigte Einführung des Normal-a mit 880 Schwingungen in der Sekunde zu ermöglichen.

An der Staatlichen Akademie der Tonkunst, Hochschule für Musik, in München wird vom 1. April d. J. an eine besondere Vortragsklasse für Klavierspiel eingerichtet. Die Leitung dieser Klasse wurde dem o. Professor Josef Pembaur übertragen. In diese Vortragsklasse können aufgenommen werden: *als ordentliche Teilnehmer:* Klavierspielende, welche die Meisterklasse an staatlichen Musikhochschulen absolviert haben, sowie schon im öffentlichen Leben stehende Konzertierende, die ihre künstlerische Reife nachweisen; *als Hörer:* Lehrende irgend eines musikalischen Gebietes. Der Unterricht findet in Kursen statt; jeder Kurs hat eine Mindestdauer von 16 Stunden, die Stunde zu 60 Minuten. Die ordentlichen Kursteilnehmer haben zu zahlen: RM. 150,— Unterrichtsgeld und die jeweilige Anmeldegebühr, die zur Zeit RM. 53,— beträgt; die Hörer RM. 50,— Unterrichtsgeld und die Anmeldegebühr. Ein ganzer oder teilweiser Nachlaß am Unterrichtsgeld kann nur ausnahmsweise gewährt werden. Anmeldungen zur Teilnahme sind an die Staatl. Akademie der Tonkunst, München, Odeonsplatz 3, zu richten. Die ordentlichen Teilnehmer haben Zeugnisse über den Besuch einer Meisterklasse oder über die künstlerische Reife vorzulegen, Hörer einen Nachweis über die Ausübung der praktischen Lehrtätigkeit. Von ordentlichen Teilnehmern sind auch Vorschläge hinsichtlich der durchzuarbeitenden Werke einzusenden. Besonders begabte ordentliche Teilnehmer können zu den Konzerten der Gesellschaft »Freunde der Staatl. Akademie der Tonkunst« herangezogen werden. Auf Vorschlag des Professors Pembaur kann die Akademie einen besonderen öffentlichen Vortragsabend, in dem die ordentlichen Teilnehmer auftreten, veranstalten.

Ein *internationaler Musikwettbewerb* findet in Genf vom 12. bis zum 15. August statt. Beteiligt werden Chöre und Orchester sein, man hat bisher rund 15000 Einladungen versandt. Bisher haben u. a. englische und französische Militärkapellen, städtische Orchester oberitalienischer Städte, ein Sinfonieorchester aus Nordfinnland, ein Blasorchester aus China, ein Streichorchester aus Marokko, Sängerknaben aus Nordafrika zugesagt.

Der Vorsitzende der Abteilung für Musik und des Senats der Preußischen Akademie der Künste, Prof. Dr. *Georg Schumann*, ist beauftragt worden, einstweilen vertretungsweise die Geschäfte des Präsidenten der Akademie der Künste wahrzunehmen.

Im Juni veranstaltet Dr. *Felix Weingartner*, der Leiter des Baseler Konservatoriums, den 6. Meisterkurs für Dirigenten. Dem jungen, an dem Kurs teilnehmenden Dirigenten steht unter anderem ein vollbesetztes Orchetser zur

Verfügung, und ferner hat er Gelegenheit, Konzerte vor Presse und Publikum zu veranstalten.

Das Gedächtnis des italienischen Tondichters *Vincenzo Bellini*, dessen früher Tod sich am 23. September 1935 zum hundersten Male jährt, soll durch große Feierlichkeiten geehrt werden. Den Mittelpunkt der Veranstaltungen, die über Italien hinausgreifen sollen, wird Bellinis Vaterstadt Catania auf Sizilien bilden.

Aus Wien wird gemeldet: Die Wiener Philharmoniker planen unter Leitung *Bruno Walters* eine große Tournee durch Westeuropa, und es gelang ihnen auch bereits, mehrere Konzerte in Frankreich abzuschließen. Sie traten auch mit großen Konzertagenturen in Zürich, Bern und Genf in Verbindung, wo ihnen aber, wie jetzt bekannt wird, eine Absage erteilt wurde. Die Konzertagenturen erklärten fast übereinstimmend, daß die Wiener Philharmoniker, die nach Tradition und Ruf gewissermaßen als Repräsentanten Österreichs zu betrachten sind, angesichts der zwiespältigen Meinung in der Schweizer Bevölkerung über die politische Neugestaltung Österreichs zweifellos bei ihrem Auftreten Demonstrationen ausgesetzt sein würden. Die Philharmoniker konnten nur ein Konzert in Basel abschließen.

Im 100. Konzert der Sinfonischen Gesellschaft Takarazuka in Japan wurde zum ersten Male *Bruckners* erste Sinfonie und die fünfte Sinfonie von *Beethoven* aufgeführt.

Friedrich Smetanas 50. Todestag am 12. Mai 1934 beabsichtigt das Tschechische Nationaltheater in Prag im Rahmen einer Festwoche, in der an acht Abenden Smetanas Opern und andere Werke zur Aufführung gebracht werden sollen, würdig zu begehen.

Anläßlich des 150. Geburtstages des Komponisten *Ludwig Spohr* findet in Braunschweig eine Ludwig-Spohr-Ausstellung statt. Sie enthält in der Hauptsache Originalhandschriften, Briefe, Kompositionen, Taktstöcke, Auszeichnungen und andere Erinnerungsstücke.

In Rom will Mussolini einen Palast der Musik errichten lassen, dessen großer Konzertsaal bei Massenaufführungen 10000 Menschen Platz bieten wird. Man rechnet mit der Eröffnung im Frühjahr 1936.

In der Zeit vom 24. Juni bis 1. Juli will der »Kampfbund für deutsche Kultur« in Gemeinschaft mit dem »Lippischen Sängerbund« in Detmold ein »*Lippisches Musikfest*« veranstalten. Im Mittelpunkt des Musikfestes wird die Aufführung des Oratoriums »Die Sintflut« des lippischen Komponisten *August Weweler* stehen. Der tiefe Sinn der großen Veranstaltung soll sein, jedem lippischen Volksgenossen deutsche Musik zu offenbaren.

In *Rio de Janeiro* soll ein Konservatorium für Minderbemittelte ins Leben gerufen werden, das als Ergänzung des Staatskonservatoriums gedacht ist, das der Auslese der begabtesten brasilianischen Musikstudierenden vorbehalten bleiben soll.

Die von *Walter Damrosch* gegründete New Yorker Oratorien-Gesellschaft, die 60 Jahre alt geworden ist, feiert ihr Jubiläum mit einem Bach-Fest. Das Programm der Veranstaltung, die in der Zeit vom 1. bis 3. Mai stattfindet, umfaßt: das Magnificat, die Matthäus-Passion (erste New Yorker Aufführung), Kantaten, Orgelwerke und Kammermusik. Zum Dirigenten der Konzerte wurde Albert Stössel verpflichtet.

An Stelle der nach dem Komponisten und einstigen Leiter der Mannheimer Kammermusik Johann Stamitz benannten Musikgemeinde, die vor kurzem aufgelöst wurde, hat sich in *Mannheim* eine Kurpfälzische Musikgesellschaft gebildet, deren künstlerische Leitung *Fritz Zobeley* übertragen worden ist. Die Gesellschaft will namentlich Alt-Mannheimer und kurpfälzische Musik pflegen.

Vom 17. Mai bis 1. Juni wird in Heidelberg eine Reihe von Veranstaltungen unter dem Gesamttitel »Romantischer Frühling« stattfinden. Kammermusik wechselt mit Serenaden, Kinderchöre mit Männer- und Frauenchören. Im Schloßhof werden weiterhin deutsche Tänze zur Aufführung gebracht. Endlich werden regelmäßig Dienstags Vorträge Heidelberger Schriftsteller und Professoren stattfinden über Gestalten aus der Zeit der Romantik: Brentano, Armin, Günderode, Goethe, Marianne, Keller und Johanna, Voß und Paulus, Kreuzer, Görres, Vorträge über romantische Geisteshaltung, romantische Maler und romantische Musik. Zwischendurch sind ein Schloß-Kellerfest und Volkstänze angesetzt. Den Abschluß bildet ein Biedermeier-Abend.

Der Elbgau und der Erz- und Mittelgebirgsgau des Sängerbundes der Sudetendeutschen veranstalten am 9. und 10. Juni in *Teplitz-Schönau* ein großes Sängerfest. Auf diesem Sängerfest gelangt auch durch die Sängerschaft des Elbegaues in einem Sonderkonzert im Stadttheater Lendvais »Psalm der Befreiung« zur Aufführung.

Die *Markus-Passion* von *Kurt Thomas* wurde auf der diesjährigen Singreise der *Kantorei* des Kirchenmusikalischen Institutes am Landeskonservatorium *Leipzig* unter Leitung des Komponisten in 12 Städten Süddeutschlands aufgeführt.

Die Badische Hochschule für Musik in Karlsruhe richtet zum Beginn des diesjährigen Sommersemesters eine Orchesterschule unter Leitung von *Klaus Nettstraeter* vom Badischen Landestheater ein. Zweck dieser seit Jahren angestrebten Schule ist die Ausbildung künftiger Orchestermitglieder in allen für sie in Frage kommenden instrumentalen und theoretischen Fächern und deren gründliche Schulung in allen Fächern der Orchesterliteratur.

Aus Anlaß des 350. Geburtstages ihres Meisters (geb. 8. Okt. 1585 in Köstritz) hält die von Prof. Dr. *Hans Joachim Moser* geführte Neue Schütz-Gesellschaft ihr IV. Musikfest im nächsten Jahre in des Komponisten Arbeits- und Sterbestadt Dresden ab. Neben Heinrich Schütz wird im Rahmen des Festes eine Reihe von Vorgängern und Nachfolgern seines Kunstschaffens mit Werken zu Worte kommen. Die Leitung der Kirchenkonzerte hat die Neue Schütz-Gesellschaft dem Dresdener Kreuzkantor *Rudolf Mauersberger* übertragen.

Das Bach-Jahr 1935, in das der 250. Geburtstag des großen deutschen Meisters fällt, wird durch das *Deutsche Bach-Fest* der Neuen Bach-Gesellschaft in *Leipzig* begangen.

Professor *Karl Hoyer*, Leipzig, veranstatete mit großem Erfolg Orgelkonzerte in den baltischen Städten *Mitau*, *Riga*, *Dorpat*, *Reval* und *Pernau*.

In Hermannstadt (Siebenbürgen) ist eine Straße nach *Waldemar von Bausznern* benannt worden.

Die Tänzerin *Palucca* ist aufgefordert worden, eine Gastspielreise durch Amerika zu absolvieren.

FUNKNOTIZEN

Der Mitteldeutsche Reichssender *(Leipzig)* brachte innerhalb einer Sendung zeitgenössischer Kompositionen eine Anzahl Gesänge aus dem »*Theodor Storm-Lieder-Zyklus*« von *Ernst Schliepe* zur Uraufführung.

Hermann Zilchers neuestes Orchesterwerk »Tanzfantasie« wird an zwei aufeinander folgenden Tagen im Rundfunk durch die *Reichssender München* (8. Mai) und *Breslau* (9. Mai) zur Aufführung kommen. Der Komponist wurde eingeladen, sein Werk in Breslau selbst zu leiten.

Hugo Herrmanns Deutsche Kantate nach Texten von Ferdinand Avenarius für Männerchor, Solostimme und Orchester kommt unter persönlicher Leitung des Komponisten und der Chöre der Reutlinger Liedertafel beim Heilbronner Sängerfest Ende Juli zur Erstaufführung. Im Süddeutschen Rundfunk werden seine Suite aus der Muschel des großen Pan nach Texten von Georg Schmückle und andere Lieder zur Aufführung gelangen.

*

Ernst Ewald Gebert brachte am 2. Mai das neue Werk von *Alfredo Casella:* Bearbeitung und Instrumentierung der Toccata, Bourrée und Gigue von Scarlatti am Radio Hilversum zur holländischen Erstaufführung.

TODESNACHRICHTEN

Opernsängerin *Anny Ganzhorn* †.

Kammermusiker *Rudolf Kühnhold* †.

In Prag † die einstmals berühmte Pianistin *Henriette Mildner*. Die Künstlerin, welche noch eine persönliche Schülerin Liszts und Smetanas gewesen ist und viele Konzerttourneen durch alle Erdteile unternommen hat, war eine der bedeutendsten und bekanntesten musikalischen Persönlichkeiten Prags im abgelaufenen Jahrhundert.

In Nürnberg † der Kapellmeister und Komponist *Georg Pittrich*, Lehrer am städtischen Konservatorium, nach längerem, schwerem Leiden.

Arthur Rösel, der ehemalige weimarische Hofkonzertmeister, der vor genau 50 Jahren in die Weimarer Hofkapelle eintrat und 1924 das 40jährige Jubiläum seiner Zugehörigkeit zur Weimarer Staatskapelle feiern konnte, ist im Alter von 75 Jahren †.

 Da IV. 33, 3300

Verantwortlicher Schriftleiter: Johannes Günther, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Für die Anzeigen verantwortlich: Walter C. Lehnerdt, Berlin-Schöneberg

Entered as second class matter, Postoffice New York, N. Y.

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

DER SIEBZIGJÄHRIGE RICHARD STRAUSS

(Geboren am 11. Juni 1864 in München)

VON

Generalmusikdirektor Dr. JULIUS KOPSCH

Reichsleiter im »Berufsstand deutscher Komponisten«

In seinem wahrhaft klassischen und höchst beachtlichen Vorwort zum »Intermezzo« sagt Strauß:

»Sei es nun, daß infolge einer fehlerhaften Veranlagung meinerseits selbst dieses so ganz dünne und durchsichtige Orchester sich immer noch zu polyphon gebärdet, zu unruhig figuriert ist und das gesprochene Wort auf der Bühne behindert, sei es, daß die mangelhafte Sprachtechnik des Durchschnittes unserer Opernsänger, oder die bei uns Deutschen leider oft gaumige Tonbildung und zu starke Tongebung auf unseren großen Bühnen daran Schuld tragen.
Orchesterpolyphonie, und sei sie in den zartesten Farben, im schwächsten Pianissimo, ist nun einmal der Tod des auf der Bühne gesprochenen Wortes, und der leidige Satan hat uns Deutschen den Kontrapunkt in die Wiege gelegt, damit es uns auf der Opernbühne nicht allzu wohl ergehe.«

Und vorher:

»Sinnvoller Deklamation und lebhaftem Tempo des Gespräches habe ich immer, mit von Werk zu Werk sich steigerndem Gelingen, die größte Aufmerksamkeit angedeihen lassen. Ist in meinem ersten dramatischen Werke Guntram die von Richard Wagner genau durchgeführte Scheidung der rein rezitierten und rein lyrischen Partien fast vollständig vernachlässigt, so wurde in Salome und Elektra der Dialog vor der Überflutung durch das sinfonische Orchester wesentlich befreit. Er ist jedoch leider noch immer genügend mit instrumentaler Polyphonie belastet, wenn nicht die sorgfältigste Ausarbeitung der allerdings peinlich genau bezeichneten Dynamik dem Orchester diejenige Durchsichtigkeit verleiht, die ich bei der Komposition vorausgesetzt und bei vollendeten Aufführungen auch erzielt gesehen habe.«

Solche Stellen lassen erkennen, wie klar Strauß die Realitäten des Lebens, in die er sich selber einreiht, sieht, und mit welcher Offenheit und Wahrhaftigkeit er sich darüber äußert. So ist es gewiß, daß niemand Echteres und Wesentlicheres zur Würdigung der menschlichen und künstlerischen Persön-

lichkeit des Meisters sagen könnte, als er selber. Ein Festartikel zum 70. Geburtstag von Richard Strauß aus Straußens eigener Feder — das hätte eine nicht alltägliche Köstlichkeit ergeben. Nur darf man ihm freilich, da er des Festes Mühen vor sich hat, da er als Präsident der Reichsmusikkammer und Führer des »Berufsstandes der deutschen Komponisten« für die Lösung der großen schwebenden Aufgaben seine ganze Persönlichkeit einsetzen muß, da er als Dirigent einer Reihe von Festaufführungen seiner Werke eine außerordentliche Arbeitslast auf sich genommen hat, in wenigen Wochen auch schon für Bayreuth, wo er den Parsifal leitet, zur Verfügung stehen muß und schließlich auch noch mit seiner neuen Oper und sonstigen kompositorischen Aufgaben beschäftigt ist, nicht gar zu viel zumuten.

Schon diese bloße Anführung von Einzelheiten, die in zeitlicher Beziehung zu der Geburtstagsfeier stehen, gibt ein Bild davon, welcher herzerquickenden Frische sich der siebzigjährige Richard Strauß erfreuen muß, um all dies zu meistern — und er meistert es — und anderseits, welche Universalität und Einsatzbereitschaft seine Persönlichkeit auszeichnet. Solcher Hinweis ist vielleicht nicht ganz müßig, weil die Uneigennützigkeit und die Deutschheit von Richard Strauß nicht so allgemein bekannt und gewürdigt sind, wie Strauß es beanspruchen darf. Wenn Richard Wagners Wort: Deutsch sein heißt eine Sache um ihrer selbst willen tun — zu Recht besteht, dann ist Richard Strauß der Deutschesten einer. Daß Strauß sich in seinem Lebenskampf auch um den Erfolg seiner eigenen Werke bemüht und diesen Erfolg wie kein anderer errungen hat, spricht nicht gegen, sondern nur für Strauß. Denn mit diesen Werken hat Richard Strauß dem deutschen musikalischen Schaffen die Weltgeltung bewahrt und neu erkämpft, die sie seit Bach—Händel, Haydn—Mozart—Beethoven, Schubert—Weber, Richard Wagner ununterbrochen innegehabt hat. Schauen wir nach außen, so waren Straußens Triumphe Triumphe der deutschen Musik, schauen wir nach innen, so waren Straußens Siege Siege der deutschen Komponisten.

Denn von Anbeginn seines Wirkens und Aufstieges an hat sich Richard Strauß mitten in die Front und vor die Front der deutschen Komponisten gestellt, die Gesamtheit mit seinem Namen und seiner Autorität verteidigt, die Schwachen mit sich gerissen und gestärkt, die besonders Begabten in bester Weise gefördert (wieviele Komponisten und wieviele ihrer Werke sind durch Straußens mutiges Eintreten überhaupt erst der Öffentlichkeit zugeführt und ihr gegenüber durchgesetzt worden! Wer weiß, daß beispielsweise Richard Strauß als erster »Hänsel und Gretel« von Humperdinck herausgebracht hat!). Niemals aber hat Strauß um seines Vorteiles willen die berechtigten Interessen eines Berufskollegen hintangestellt.

Gewiß liegt dem siebzigjährigen Strauß nichts ferner, als zu seinem Geburtstag die wortreichen Danksagungen der Musikwelt und gar die seiner engeren Berufsgenossen, der deutschen Komponisten, entgegenzunehmen. Aber weil

solche Gedenktage doch geeignet sind, das Bild des Gefeierten in bestimmten Zügen festzulegen, muß ausgesprochen werden, welche unwägbaren Verdienste sich Richard Strauß um die deutsche musikalische Kultur, ganz besonders aber um den deutschen Komponistenstand, erworben hat. Kein großer deutscher Meister vor ihm hat getan, was er getan hat — vielleicht war die Zeit dafür noch nicht gegeben, da, solange Könige und Fürsten sich als Mäzene betätigten. Wenn wir heute einen festgefügten Berufsstand der deutschen Komponisten, eine für das musikalische Schaffen überaus wichtige, mustergültige Organisation zur Wahrnehmung der Wirtschaftsinteressen der musikalischen Produktion, wenn wir heute ein berufsständisches Gewissen, Bewußtsein von Pflicht und Verantwortung, aber auch Berufsstolz haben und immer mehr haben werden, so danken wir dies an erster Stelle Richard Strauß. Er hat sich vor mehr als dreißig Jahren mit den Besten des Berufes, darunter der als Organisator geniale unvergeßliche Friedrich Rösch, zusammengetan, um durch die Gründung der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer dem berufsständischen Gedanken eine Form zu geben, eine Form, die der Meister in unermüdlichem Kampf geschützt und weiter entwickelt hat, bis er dafür als der nach der nationalsozialistischen Revolution zu höchster organisatorischer Autorität berufene Präsident der Reichsmusikkammer die beste Lösung finden und bestimmen konnte.

Und wenn die Reichsmusikkammer selbst innerhalb der durch die neue Kulturkammergesetzgebung vorbereiteten Gestaltung bereits einen hohen Rang erreicht hat, so wäre dies gewiß nicht geschehen, wenn nicht von der Persönlichkeit Straußens eine ganz ungewöhnliche, auf alle Einzelgebiete sich auswirkende kulturfördernde Kraft ausstrahlte, wenn nicht seine menschliche Güte und Gerechtigkeit, sein feiner Takt, seine verblüffende Leichtigkeit und Geschicklichkeit, letzten Endes aber auch der gerade dem Genie eigene Fleiß überall die zweckmäßige Lösung der sich ergebenden Aufgaben fände. Nicht von ungefähr ist der außerhalb des politischen Kampfes stehende Richard Strauß in das verantwortliche Amt berufen worden, das der junge nationalsozialistische Staat an einen deutschen Musiker zu vergeben hat.

Darf einmal, da es sich zur Stunde darum handelt, für das echte historische Bild beizutragen, ein wenig aus der Schule geplaudert werden? Es handelt sich nur um einen kleinen Zug, nichts Entscheidendes, wohl aber Kennzeichnendes, das berichtet werden soll. Als im Vorjahre, bald nach der Machtergreifung durch die Regierung Adolf Hitlers, Bruno Walter sein Abonnementskonzert mit dem Philharmonischen Orchester absagte, wandte man sich an den damals gerade in Berlin anwesenden Richard Strauß. Strauß zögerte zunächst, die Leitung des Konzertes zu übernehmen. Auf den Hinweis aber, daß eine Lücke nicht entstehen dürfe, erklärte er sich bereit, zu dirigieren, jedoch unter der Bedingung, daß er kein Honorar erhielte, das für Bruno Walter bestimmte vielmehr an das Orchester abgeführt werde.

Noch ein weiteres Moment muß erwähnt werden, dessen Bedeutung vielleicht erst eine spätere Generation in vollem Umfange erkennen wird. Von jeher, ganz zumal aber für die Gesetzgebung des nationalsozialistischen Staates bemüht sich Strauß in aufopfernder Weise für die Neugestaltung des Urheberrechtes im Sinne eines die sozialen Notwendigkeiten berücksichtigenden, der wertvollen künstlerischen Produktion zugute kommenden Urheberschutzes, der bei den Werken unserer großen Meister auch nicht mit der sogenannten Schutzfrist aufhören sollte. Es ist zu hoffen, daß dank dem Einsatz der Autorität von Richard Strauß die Gesetzgebung in der bezeichneten Richtung sich vollziehen wird.

Bei Richard Strauß sind die künstlerischen Eigenschaften von den menschlichen nicht zu trennen, er ist eine wahrhaft *einheitliche Persönlichkeit.* Es ist darum befremdlich, daß sein künstlerisches Werk öfters gröblich mißdeutet wird. Weil Strauß als Musiker so unerhört viel kann, weil kein Stoff, kein Gegenstand — darin ähnelt er Händel — seiner Ausdrucksfähigkeit unzugänglich ist, darum glaubt man, in Strauß einen großen Artisten sehen zu dürfen. Einige, die offenbar die Personifizierung der Moral selber sind, haben sogar sich berechtigt gefühlt, auf die »Unanständigkeit« der Straußschen Musik mit kritischem Finger hinzuweisen. Diese haben es sich zu leicht gemacht: Wer in der Salome nur ein Schwelgen in Perversität erkennt, der ist der symphonisch-dramatischen Musik nicht von Anfang bis zum Ende gefolgt. Solchen Mißverstehenden sollte ein Wort des Meisters zu denken geben: »Die Salome ist ein schauerliches Scherzo.« Es gilt noch ein anderes Ethos als dasjenige, daß sich, wie etwa im Fidelio und im Freischütz, in der Gruppierung der Menschen in gute und in Bösewichter äußert. Hat nicht die »Hochzeit des Figaro« von Beaumarchais, weil sich das Volk über die darin dargestellten sittlichen Zustände empörte, den Sturm des Pariser Volkes auf die Bastille mitausgelöst und ist nicht derselbe Stoff durch die Meisterhand Mozarts zu einem der schönsten und edelsten Werke der deutschen Opernliteratur gestaltet worden! Hat nicht Richard Wagner die Liebesbrunst des Venusberges in den glühendsten Farben geschildert und, weil ihm die Farben der ersten Fassung noch zu blaß erschienen, das Pariser Bacchanale nachkomponiert, hat er nicht aus der leidenschaftlichen Geschwisterliebe Siegmunds und Sieglindes den Helden Siegfried erstehen lassen!

Es gibt ein Ethos des ewigen Menschentums, ein Ethos des unendlichen blauen Himmels, des befreienden Rhythmus, der reinen schönen Melodie, ein Ethos, das stark genug ist, über *alle* Erscheinungen des wirklichen Lebens hinweg die Linie zu finden, die den Menschen mit dem Menschen und die Menschen mit Gott verbindet. Solcher Art ist das Ethos von Strauß, der darin eine enge geistige Verwandtschaft mit Goethe zeigt.

Wer die Straußschen Werke in der eigenen Darstellung des Meisters genau kennengelernt hat, der wird erfahren haben, daß die bei ihm ganz natürlich

sich ergebende Durchsichtigkeit, formale Rundung und Noblesse des Ausdrucks jedes Mißverstehen ausschließen, etwa wie jenes groteske, von Strauß selbst wiederholt gerügte, daß Strauß bei dem Walzer im »Rosenkavalier« den Wiener Operettenkomponisten nachgeeifert habe. Der Rosenkavalier-Walzer ist, das zeigt die Instrumentation, die komisch-aufdringlichen glissandi in den Streichern, ironisch gemeint, er ist ein Walzer, wie er dem schlechten Geschmack des Ochs von Lerchenau entspricht. Daß er dem großen Publikum trotzdem so gut gefällt, kann zumindest Richard Strauß zur Last gelegt werden.

Daß Richard Strauß von allen seinen Werken, die »Frau ohne Schatten« — die »Zauberflöte« in seinem Schaffen — mit besonderer Liebe bedenkt, läßt ahnen, daß er vielleicht in dem natürlichen Gefühl des Vaters und der Mutter das höchste Gesetz menschlichen Lebens erkennt, und daß dieses den innersten Kern seiner seelischen Haltung ausmacht. In diesem Zusammenhang darf erwähnt werden, daß Richard Strauß in seiner launigen, stolz-bescheidenen Art seine Anmeldung zum »Berufsstand der deutschen Komponisten« in der Weise vorgenommen hat, daß er die formularmäßige Frage nach Paten für seine Komponisteneigenschaft durch die Eintragung: Mozart und Richard Wagner beantwortete.

Unsere Zeit hat noch ein anderes Moment in Straußens künstlerischem Ausdruck deutlich hervortreten lassen: die *Volksverbundenheit.* Gewiß hat Strauß die musikalischen Ausdrucksmittel unendlich gesteigert und dadurch scheinbar sich von der Einfachheit, die das Volk liebt, entfernt. Wenn aber Strauß die Harmonie nach allen Richtungen hin ausgeweitet, den Rhythmus aufs kühnste gelockert, die melodischen Möglichkeiten bis an die äußersten Grenzen ausgeschöpft, den Klang um ungeahnte Farben bereichert hat — immer findet er aus aller Steigerung und Übersteigerung doch die Synthese im schlichten volksliedartigen Ausklang. Hier ist vielleicht die tiefste Ursache des die Welt umfassenden, alle Konjunkturen überdauernden Erfolges der Straußschen Werke zu suchen. Richard Strauß, so frei er sich dank seiner ganz außerordentlichen musikalisch-kompositorischen Fähigkeit und geistigen Differenziertheit überall hin entfalten konnte und mußte — immer kehrt er, der Sohn des aus dem bayrischen Volke erwachsenen Münchener Kammermusikers, zu seinem Volkstum zurück. Die l'art pour l'art-Künstler übertrifft er durch sein Können, mit dem Volke aber ist er durch die Seele verbunden.

Dem Künstler Richard Strauß gilt der Glückwunsch der ganzen musikalischen Welt, dem Deutschen Richard Strauß gilt der väterliche, brüderliche, kindliche dankbare Händedruck des deutschen Volkes.

* * *

DIE TONSYMBOLIK BEI RICHARD STRAUSS

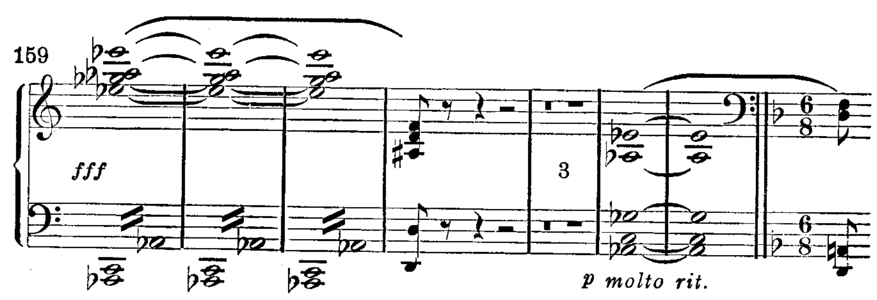
VON

Dr. ROLAND TENSCHERT-SALZBURG

Eine höchst oberflächliche »öffentliche Meinung« begnügt sich seit langem damit, der künstlerischen Persönlichkeit eines Richard Strauß mit der Formel des großen Technikers, des Musikingenieurs, Klangfarbenchemikers und Illustrationsroutiniers beizukommen. Der Komponist mit dem leichten Handgelenk und dem scharfen Kunstverstand, aber dem kühlen Herzen, spukt heute wie ehedem in den Köpfen der Hyperklugen. Immer wieder wird die »fabelhafte Technik« des Meisters hervorgehoben, ein Lob, das weniger um seiner selbst als um des Tadels willen gesprochen ist, der die Kehrseite einer solchen Konstatierung darstellt. Programm-Musik und Tonmalerei stehen heute nicht hoch im Werte, obwohl sie, eingestandenermaßen oder nicht, durch die Werke unserer größten Meister, eine Erscheinung wie Johann Sebastian Bach keineswegs ausgeschlossen, sanktioniert sind. Ist man sich ja über die Begriffsgrenzen dieser beiden Bezeichnungen durchaus nicht klar und stopft nur möglichst reichlich das Minderwertige, Sekundäre, das Vorbei-am-Wesentlichen in die Sinngebung dieser Worte, verwechselt Laut- und Geräuschnachahmung mit Tonsymbolik, Erscheinung mit Idee, Dargestelltes mit Darstellung.

Man übersieht, daß die technische Seite der Richard Straußschen Künstlerschaft, so eminent bedeutend sie sein mag, ein Korrelativ in der musikschöpferischen Urkraft des Meisters besitzt, die sich auf Schritt und Tritt im großen wie nicht minder in zahllosen belanglos erscheinenden Einzelheiten seines reichen Lebenswerks als gegenwärtig erweist. Man wird dieser genialen Fähigkeit, für jede zur Darstellung gelangende Erscheinung ein treffendes Klangsymbol zu finden, nicht in vollem Maße gerecht werden können, wenn man sich nur an die Fälle hält, wo ein außermusikalisches *akustisches* Phänomen mit sicherem Zugriff in eine musikalische Formel gebracht ist, da hier der Weg vom Darstellungsvorbild zur Darstellung selbst wenigstens scheinbar ein verhältnismäßig kurzer ist und am Anfang wie am Ende der Umsetzung eine Gehörserscheinung steht. Vielmehr wird die Betrachtung jener Tonsymbole, bei denen das Dargestellte überhaupt keine Stütze im Gehörsmäßigen besitzt, weit aufschlußreicher für die Beurteilung des Wesens solcher schöpferischen Kraft sein. Das Blöken der Schafe, der Lärm des in Scherben zerklirrenden Geschirrs, der Ruf des Falken, das Geräusch beim Mischen der Spielkarten und hundert andere akustische Erscheinungen bieten, in Musik gesetzt, zwar Gelegenheit, daß auch ein unmusikalischer oder doch oberfläch-

licher Zuhörer eine Überzeugung von der »Illustrationskunst« des Meisters gewinnt, erweisen aber den tieferen Wert selbstschöpferischer Gestaltung weniger deutlich als Symbollösungen außerakustischer Vorbilder. Denn der Hörer gleitet viel zu leicht am Symbolwert der Musik vorbei zur Gewinnung einer möglichst wirklichkeitsgetreuen Imagination, verfällt gern in den Irrtum, den »farbigen Abglanz« mit der Wirklichkeit zu verwechseln, in die er zurückzustreben bemüht ist, obwohl ihn die Kunst aus ihr entführen soll. Er hat hier die Möglichkeit, vom Tonsymbol direkt zur dargestellten akustischen Erscheinung überzuspringen und die poetische Idee, die beide auf höherer Ebene verbindet, außer acht zu lassen, also sozusagen an der Oberfläche des Dargebotenen haften zu bleiben, ohne es selbst innezuwerden.
Wählt man jedoch als Objekt der Betrachtung das Tonsymbol einer außerhalb des Akustischen sich darbietenden Erscheinung, so wird diese Gefahr vermieden und das Wesen solcher Symbolik tritt deutlich zutage. Einige Beispiele sollen dies zeigen.
In Ernst v. Wolzogens Singgedicht »Die Feuersnot«, das Richard Strauß vertont hat, spielt bekanntlich die Szene eine wichtige Rolle, in welcher der mit höheren Gewalten im Bunde stehende Kunrad, der Ebner, zur Strafe für die schroffe Zurückweisung durch Jungfer Diemut und für den Spott, den ihm seine Mitbürger angetan haben, durch einen Zauberspruch plötzlich die ganze Stadt in undurchdringliche Finsternis versetzt. Alle Lichter verlöschen auf der Bühne mit einem Schlage, ein Vorgang, der nur dem Auge wahrnehmbar ist, jeder akustischen Begleiterscheinung entbehrt und daher auch für die Vertonung keinerlei Vorbild im Akustischen bietet. Richard Strauß hat nun für diesen rein optischen Eindruck ein ungemein eindringliches Symbol in der Musik gefunden. Die betreffende Stelle ist im folgenden wiedergegeben. Der Klavierauszug kann natürlich nur andeutungsweise den Eindruck wiedergeben, da der Orchesterklang auch eine bedeutende Rolle spielt. Jedenfalls ist aber das Wesentliche daraus zu entnehmen.



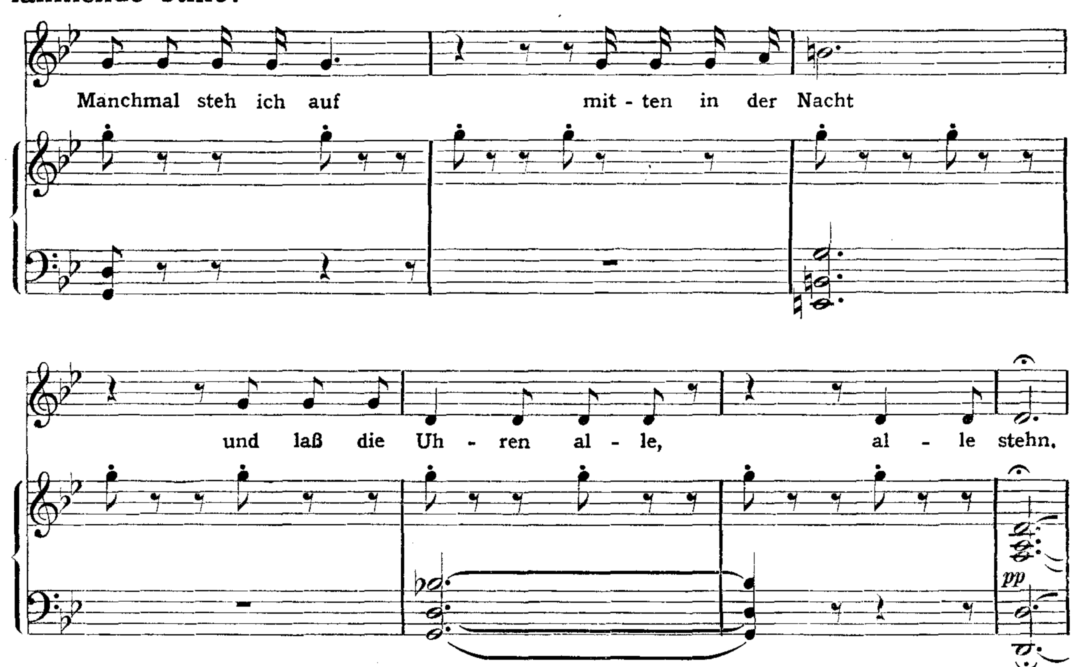
Naturgemäß gibt es zwischen dem Verlöschen der Lichter und einer musikalischen Kadenz keine direkte Vergleichsmöglichkeiten. Es muß ein tertium comparationis vorhanden sein, das die Brücken zwischen optischem und akustischem Eindruck schlägt. Das Zwingende und unmittelbar Faßbare dieses

assoziationsvermittelnden Dritten ist ausschlaggebend für die Kraft, Plastik und Anschaulichkeit eines Symbols. Es läßt sich vom Hörer keineswegs exakt analysieren, noch weniger vom Schaffenden verstandesmäßig konstruieren, sondern ist ein Ergebnis intuitiven Erfassens durch den Komponisten wie nachträglich durch den Aufnehmenden. Als Symbol, das durch die poetische Idee hindurchgegangen ist, stellt es ein Typisches dar, das vom einzelnen, besonderen Fall losgelöst erscheint und trotz seiner prägnanten Darstellung der betreffenden Situation auch der Ausdeutung beliebiger anderer fähig ist. Wenn man die oben zitierte Stelle auf ihren Symbolwert hin näher betrachtet, so drängt sich in erster Linie das Überraschungsmoment auf, das sie mit dem Wunder des zauberhaften Verlöschens der Feuer gemeinsam hat. Es liegt im Musikalischen in der Folge des nicht erwarteten Tonikadreiklangs d-moll (denn Tonikabedeutung besitzt dieser Akkord an der Stelle unzweifelhaft!) auf den Dominantseptimenakkord As7, in der ungewohnten Veränderung von Lage und Ausdehnungsraum zwischen den beiden Klängen begründet. Ein lang ausgehaltener Akkord mündet in einen kurz abgerissenen, ein breit zerlegter in einen enge zusammengehaltenen, der noch besonders durch sein von der normalen Tonikastufe weggerücktes Fundament verblüfft. Demnach spielt hier das harmonische Element eine ausschlaggebende Rolle. Aber es ließe sich auch allenfalls aus der melodischen Geste dieser Stelle ein Symbolmoment herauslesen. Kunrad hebt zu seiner Zauberformel seine Arme beschwörend empor und »wischt« gleichsam, wie sich das Libretto v. Wolzogens ausdrückt, den Schein des Sonnwendfeuers am Himmel, wie auch die Flammen der Lichter und Fackeln durch einen Handstreich »fort«. Diese jähe Abwärtsbewegung ist vom vorletzten zum letzten Takt des Beispiels versinnbildlicht. Ist doch die Assoziation von räumlichem Oben und Unten und Tonhöhe und -tiefe eine ganz allgemeine, ohne daß erst das Notenbild sie zu vermitteln braucht.

Interessant ist auch die musikalische Lösung des Problems, das als Gegenstück des eben bezeichneten gelten kann, die Darstellung des plötzlichen Aufflammens aller Lichter am Schluß des Werkes »Feuersnot«. Nachdem Kunrad Sühne erhalten und Diemut sich dem Zurückgestoßenen in bräutlicher Liebe hingegeben hat, löst der Zauberer wieder den Bann der Finsternis. Richard Strauß illustriert dies dadurch, daß er einem chromatischen Melodieanstieg im molto crescendo einen Takt Generalpause mit Korona folgen läßt, während der plötzlich alle Lichter aufflammen. Wieder ist es ein Überraschungsmoment, das diese frappante Erscheinung symbolisiert.

Mit diesen Fällen ist auch ein weiterer in gewisser Hinsicht verwandt. Die Stelle befindet sich im I. Akt des »Rosenkavalier«. Die Feldmarschallin philosophiert hier über Zeit und Vergänglichkeit und verrät Oktavian schließlich eine kleine eitle Schwäche, daß sie im Eindruck des Verrinnens der Zeit manchmal in der Nacht zur Selbstbetäubung alle Uhren stehen läßt. Strauß

charakterisiert dieses Stillestehen der Zeit in meisterhafter Weise. Nach dem Verklingen der 12 Glockenschläge der Uhr wirkt der d-moll-Akkord wie lähmende Stille:
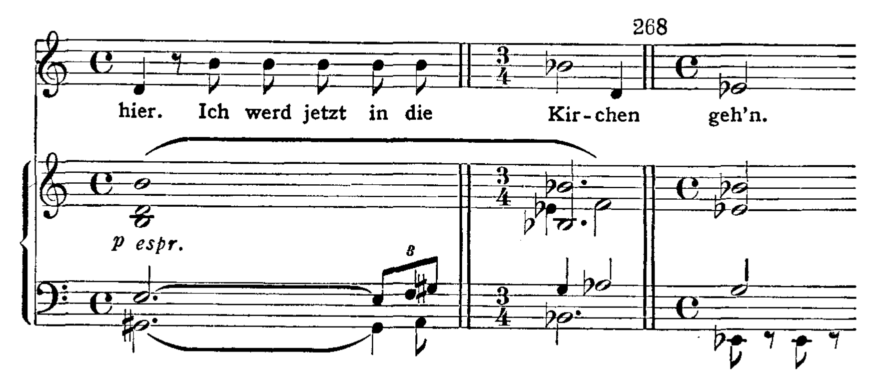


Man hätte hier keineswegs etwa durch das naheliegende Mittel einer Pause die starke Wirkung, die wieder im wesentlichen von dem harmonischen Geschehen dieser Takte ausgeht, erzielt, wie durch diesen eigenartigen d-moll-Dreiklang. Der Satz läßt sich wie eine Kadenz in g-moll an. Der e-moll-Akkord ist als veränderte VI. Stufe zu betrachten. In den zweiten g-moll-Klang wird durch den Tonfall des Soprans in das tiefe Register etwas von einer Quartsextakkordwirkung hineingetragen, so daß etwa folgende Entwicklung erwartet wird:



Statt dessen macht sich harmonisch ein Erlahmen der Entwicklung geltend. Dem Dominantakkord wird seine Leittonspannung durch die Vermeidung des fis genommen. Obwohl er den metrischen Platz des Schlußakkords einnimmt, wirkt er nicht so sehr als Abschluß, denn als ein Auslassen, ein Versanden, als ein Schritt ins Leere, Ungewisse. Die Passivität dieses Klanges wird noch einmal so recht offenbar, wenn er durch den an sich einfachen B-Septakkord abgelöst wird, der ganz merklich der Entwicklung wieder frischen Impuls verleiht.

Das Element der Kirche, der Frömmigkeit, das im »Zarathustra« mittels der Assoziation durch die Melodie aus dem Gregorianischen Choral »Credo in unum deum« nahegebracht wird, tritt im »Rosenkavalier« einige Male ganz schlaglichtartig durch charakteristische Harmoniewendung in Erscheinung. In der folgenden Stelle berührt das Gespräch der Feldmarschallin ganz vorübergehend dieses Thema und durch einen sicheren Kunstgriff ist die Atmosphäre dazu geschaffen. Es heißt dort:

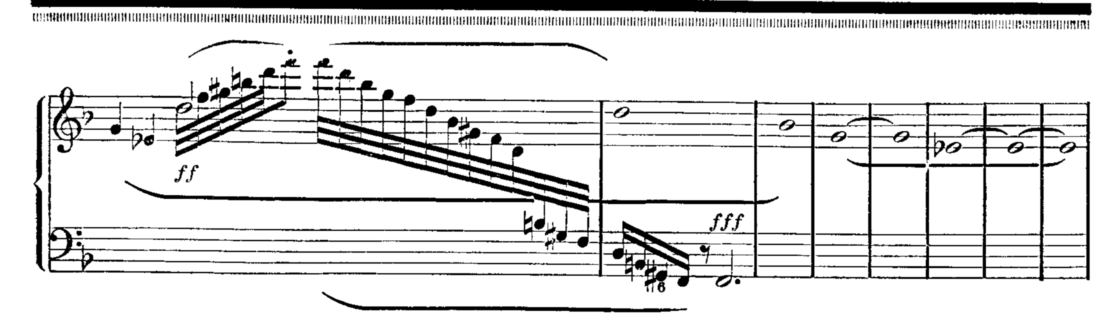
Marschallin: Und jetzt, Herr Vetter, sag ich ihm Adieu. Man retiriert sich jetzt von hier. Ich werd' jetzt in die Kirchen geh'n.



Die Verlegung der Harmonie aus der heiteren Kreuztonart ins ernste, feierliche Es-dur mittels Rückung bei dem Wort »Kirchen« verändert augenblicklich den Stimmungscharakter der Stelle und läßt den gewünschten »kirchlichen Ton« einfließen. An anderem Platze finden wir wieder nach tanzartigen Rhythmen in B-dur ernste gehaltene Bläserakkorde in d-moll und Des-dur eine ähnliche Situation ausdrücken, wenn Ochs von Lerchenau auf seinen ehrwürdigen Ahnherrn zu sprechen kommt, »der ein großer Klosterstifter war«.

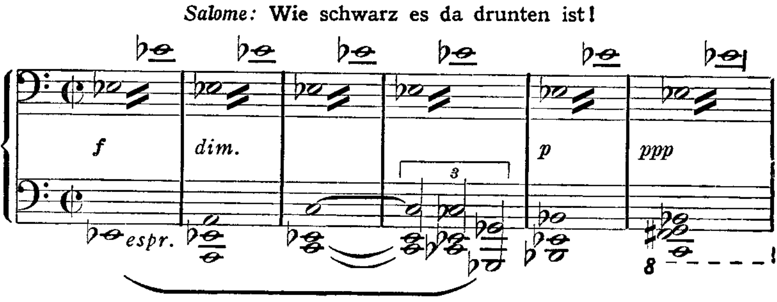
Eines der köstlichsten Beispiele, wie Richard Strauß einen gegenständlichen Vorgang in ein musikalisches Symbol gefaßt hat, findet sich im »Don Quixote« bei der Schilderung des Kampfes mit den Windmühlen. Die vier Flügel der Windmühlen sind durch die Töne d—b—g—es mit dem sperrigen Eckintervall einer großen Septime symbolisiert, ihre Bewegung wird durch das eintönige, bald langsamere und bald schnellere Abhaspeln dieser deutlich gemacht. Das folgende Notenbeispiel bringt diese Stelle mit Verzicht auf die übrigen Stimmen. Nur der zerlegte verminderte Septimenakkord, der darstellen soll, wie Don Quixote von einem dieser Windmühlenflügel erfaßt, in die Höhe geschleudert, in jähem Sturz auf der Erde anlangt, ist mit eingezeichnet.
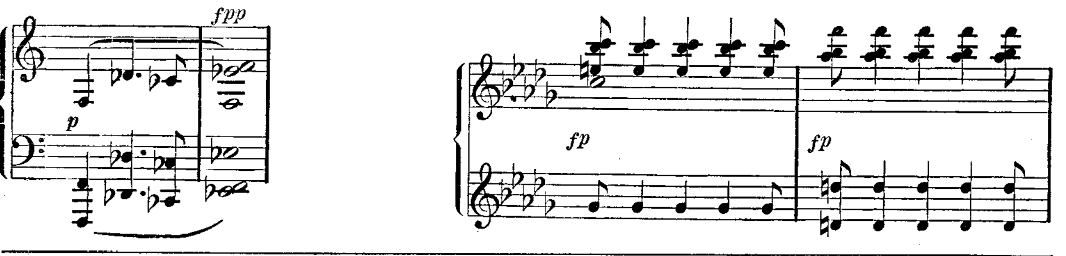




Solcher Tonsymbole finden sich bei Richard Strauß die Menge. Es wäre unmöglich, hier eine erschöpfende Darstellung zu geben. Hermann W. von Waltershausen nennt in seinem Straußbuch[1]) als besonders schönes Beispiel das grandiose Posaunenthema zu Anfang der »Alpensinfonie« als Sinnbild der sich am nächtlichen Himmel abzeichnenden Bergsilhouette. Auf kürzeste Formel gebracht ist ferner etwa in der »Salome« die musikalische Versinnbildlichung des grauenhaften Dunkels in der Zisterne, wo Jochanaan gefangen gehalten wird, oder die Charakteristik auf die Worte »Denn aus dem Samen der Schlange wird ein Basilisk«. Ist dort die Finsternis durch die tiefe Tonlage, durch die düstere Orchestration und die merkwürdig unsicher tappende Rhythmik des Motivs gemalt, so hier Schlange und todbringender Drachenblick durch die schleichende Melodik und das mittels gestopften Blechs gespenstig aufflackernde Sekundintervall es-f in mehrfacher Oktavverdopplung. Ähnlich ist übrigens auch das starre offene Auge des ermordeten Agamemnon in der »Elektra« symbolisiert.

Salome: Wie schwarz es da drunten ist!

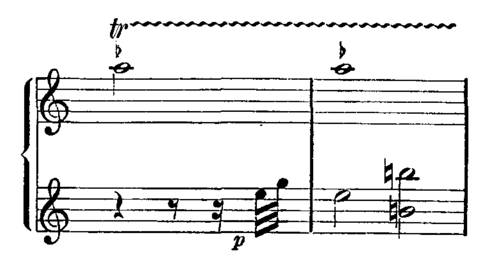


»Salome«, Basilisk. *Elektra:* Dein Auge, das starre, offene



[1]) Richard Strauß: Ein Versuch. Drei-Masken-Verlag, München, 1921.

Wer vergißt die Stelle in der »Salome«, da in das fiebernde Warten der Herodiastochter auf das ersehnte Haupt Jochanaans zum Tremolo der Kontrabässe und zum dumpfen Klang der großen Trommel ein bohrender ächzender Streicherton wieder und wieder hineinkreischt, ein Ton, der nicht durch Greifen, sondern durch Zusammenklemmen der Saite mittels zweier Finger hervorgebracht wird und das Quälende der Situation mit nicht zu übertreffender Drastik nahebringt! Wer kann sich der Symbolkraft der Stelle entziehen, da in das züngelnde Motiv von Salomes Lüsternheit störend der Triller der Flöten hineinklingt zu den Worten der Königstochter »Es war ein bitterer Geschmack auf deinen Lippen —«!



Solchen düsteren Bildern lassen sich leicht heitere an die Seite stellen, wie etwa die blendende Symbolisierung der silbernen Rose im »Rosenkavalier« durch die glitzernden Akkorde der Flöten, Soloviolinen, der Celesta und der Harfen, um nur das hervorstechendste Beispiel zu nennen.
In all den genannten Fällen stand die Nachahmung akustischer Empfindungen mit musikalischen Mitteln ganz außer Betracht, und doch ist überall eine Bildhaftigkeit erreicht, die immer das Wesentliche trifft. Eine vollendete Technik steht stets im Dienste reiner künstlerischer Intuition. Aus solcher Erkenntnis heraus wird man auch an die oft geringschätzig beurteilten »Tonmalereien« des Meisters, an die Umsetzung von Geräuschen in Musik, mit besserer Einsicht herantreten und in ihnen nicht oberflächliche Windmacherei, sondern die Äußerung wahrhaft künstlerischen Schöpferwillens eines großen Könners erkennen.

RICHARD STRAUSS UND WIEN

VON

HEINRICH KRALIK

Wien hat zweifache Bedeutung für Richard Strauß, eine äußere, biographische, im Grunde ziemlich oberflächliche und eine tiefere, allgemeinere, geistig und künstlerisch wohlfundierte. Die eine wiegt als Episode, die man sich beinahe wegdenken könnte, ohne daß das künstlerische Gesamtbild eine

wesentliche Änderung erführe. Die andere greift bestimmend in den Kern, in die Seele des Werkes.

Gewiß, auch Episoden sind symptomatisch und ihr Gewicht soll nicht unterschätzt werden. Strauß' Wiener Episode zumal füllt ein ansehnliches und inhaltsreiches Kapitel. Es erzählt von der beglückenden Gegenwart des Künstlers in der Donaustadt, von der befeuernden, jugendlich freudigen Tätigkeit, die er in der Wiener Oper entfaltete, von den fruchtbaren Anregungen, die er überallhin ausstrahlte, kurz vom unvergleichlichen Zauber des Genies, das uns persönlich nahe, das uns Führer und Gefährte ist. Es erzählt aber auch von Verdruß und ärgerlichem Ränkespiel und klingt in die schmerzliche Feststellung aus, daß man's hier wieder einmal nicht verstanden hat, kleinliche Rücksichten hintanzusetzen, um einen großen Künstler zur Gänze und auf die Dauer zu gewinnen. Es bleibt ein bitterer Nachgeschmack, denkt man an die Motive, die die melancholische Kadenz der Episode herbeigeführt haben. Das soll uns aber die Geburtstagstimmung und -freude nicht ernstlich vergällen. Gibt es doch noch eben jene andere, bessere Beziehung Strauß' zu Wien, deren reinen und schönen Sinn nichts Menschlich-Unzulängliches zu trüben vermag. Freilich, es ist auch ein anderes Wien, das hier gemeint ist, ein geistiges, abstraktes, eines, das vor allem einen Kulturbegriff darstellt, der aus Tradition und Geschichte hervorgegangen ist und neben oder über dem geographischen Begriff in Geltung steht.

Geist und Inhalt dieses Begriffes übten ihren fruchtbaren Einfluß aus, als Strauß an entscheidendem Wendepunkt seiner Entwicklung hielt. »Salome« und »Elektra« waren komponiert, der grandiose Impetus der Inspiration hatte den Komponisten unaufhaltsam vorwärtsgetrieben: da stand er nun auf steiler Höhe und es eröffneten sich Ausblicke, die eine grundsätzliche Neuorientierung verlangten. Ging es in der gleichen Richtung und im gleichen Tempo weiter, dann mußte bald der Punkt kommen, wo überhaupt das musikalische System ins Wanken geriet; ein paar Schritte noch und man befand sich auf atonalem Gebiet . . . Strauß hat diese Schritte nicht getan; sein gesunder Instinkt hieß ihn die Linie der Entwicklung rechtzeitig und in scharfem Winkel abbiegen, und in diesem kritischen Augenblick begab er sich wissentlich und planmäßig in die Zone des gemäßigten und mäßigenden Wiener Klimas. Er übertrumpfte nicht die Modernität der »Elektra« mit einer Über-Elektra, sondern schrieb den »Rosenkavalier« und fand mit den liebenswerten Figuren aus dem theresianischen Wien den Zugang zu einem konservativeren, aber darum nicht weniger neuen und individuellen Stil.

Es ist nicht uninteressant, daß im Schaffen Richard Wagners eine ähnliche Wende erfolgte und daß sich da gleichfalls ein offenbar wohlbegründeter Kontakt mit Wien einstellte. Die Wagner-Kurve biegt nach dem »Tristan« um — der Vollender des »Tristan« und der der »Elektra« stehen ungefähr im gleichen Lebensalter — und das ist auch die Zeit, in welcher Wien aktuelle

Bedeutung in der Biographie des Meisters erhält. Damit soll gewiß nicht behauptet werden, daß Wien etwa aktiven Einfluß auf Wagner genommen hätte —; gehorchte er doch einzig einem dämonischen Zwang, einem Gesetz innerer Notwendigkeiten; aber wenn nun dieses Gesetz ein Einlenken in eine mehr konservative Richtung forderte, so bildeten eben Wien und sein geistig reger, niemals stumpfer und beschränkter Konservativismus ein vorzügliches Milieu, um die Bewußtwerdung von Drang und innerer Notwendigkeit zu fördern. Darum mag es kein Zufall gewesen sein, daß just in Wien der »Meistersinger«-Plan reifte, daß hier auch die Grundlagen und die Hauptzüge der Komposition fixiert wurden . . .

Nicht viel anders soll die Rolle aufgefaßt werden, die Wien durch die Vermittlung des »Rosenkavaliers« im Straußschen Schaffen spielte: eine stilistische Schwenkung, innerlich längst vorbereitet, wurde durch das Medium spezifisch wienerischer Ästhetik, die Hofmannsthals Dichtung dem Komponisten zutrug, gefördert und ausgelöst. Im Kontakt damit schuf Strauß seine neuen Formen, seine neuen Schönheits- und Ebenmaße. Gemüt und Gemütlichkeit, leichtes spielerisches Wesen, warme Sinnlichkeit und selbstvergessenes Musikantentum, nicht zuletzt eine gewisse ungenierte Drastik, die gefällig und graziös bleibt, auch wenn sie mit scheinbar plumpem Anspruch auftritt . . . das ungefähr sind die wienerisch getönten Elemente, die sich im neuen Werk auswirkten. Und mit welcher wunderbaren Instinktsicherheit wurden sie von Strauß aufgenommen und ins Straußische übersetzt! Wenn da alle guten und lichten Genien der Stadt, von Mozart bis Johann Strauß, geschäftig mithalfen und gegenwärtig waren beim Erschaffen der neuen Meisterpartitur, so wirkten sie doch allesamt im Sinne der Straußschen Individualität. Kein fremder, unorganischer Ton mischt sich ins Tongefüge, und alle Milieu- und Geistesgebundenheit stellt sich in einer durchaus originellen Sublimierung dar. Strauß gehörte mit jeder Faser seines Wesens einem idealen Wienertume an, als er den »Rosenkavalier« komponierte; nur so konnte er jenes Wienerische so tief, so echt, so unmittelbar erfassen, nur so konnte er das Erfaßte mit der gleichen Unmittelbarkeit ins Straußische transponieren.

Ja, seine geistige Einbürgerung geht so weit, daß er selbst an den lokalbedingten Formen und Äußerlichkeiten seine helle Freude hat, daß er sie mit innigem und liebevollem Verständnis aufnimmt und zu Straußschen Formen und Äußerlichkeiten umwandelt. Seine Musik singt im Wiener Dialekt, tanzt im Wiener Walzertakt. Er schreibt Walzer, die ganz die Art und den Stil seines walzernden Namensvetters vortäuschen, die kostümiert sind wie Johann, mit jedem Takt, mit jeder Note aber Richard verraten. Und aus dem Tonfall seines Lerchenauers meint man oft genug den »Wiener vom Grund« zu hören, das urwüchsige, selbstgefällige Original, den unterm Stefansturm bodenständigen Typ, der nicht untergeht.

Hatte das Wien des »Rosenkavalier« — der kulturelle Begriff, der damit ver-

mittelt wurde, — zunächst die Aufgabe, einen allgemeinen Umschwung herbeizuführen und eine Periode unrevolutionären und weniger turbulenten Schaffens anzubahnen, so griff, wie man sieht, die Wirkung aus dem Allgemeinen ins Besondere, ins Persönliche, ins Private. Kam nun der Schöpfer des »Rosenkavalier« nach Wien, so mochte sich ihm die Stadt mit den Nachkommen seiner Opernfiguren freundlich bevölkern, so mochten überall Marschallinnen und Mariandeln, scharmante Liebhaber und polternde Patrone auftauchen, die alle sich in Haltung, Sprache und Gehaben als Verwandte seiner tonkünstlerischen Gestalten verrieten. So hat Strauß mit dem künstlerischen wohl auch ein persönliches und gesellschaftliches Heimatgefühl mitgebracht, als er sich hier ansässig machte. Es war in der unmittelbaren Nachkriegszeit, der Stadt waren schwerste Entbehrungen auferlegt, und man trug sie in Ergebenheit. Strauß aber konnte auch sehen, wie seine lieben Wiener insgeheim auf verbotene Leckerbissen emsig Jagd machten, wie sie etwa für eine Portion Schlagobers bisweilen recht bedenkliche Unternehmungen riskierten. In generöser Laune beschloß er da, wenigstens im musikalischen Sinnbild den Appetit seiner neuen Mitbürger zu befriedigen. Er dachte sich die Fabel des »Schlagobers«-Balletts aus und schrieb dazu eine Musik, die diesem Gelegenheitswerk vollen und echten Kunstwert verleiht. Strauß »vertont« hier die kulinarischen Spezialitäten der Stadt, das Aroma von Tee und Kaffee, die Knusprigkeit der Semmeln, der Kipfeln und der sonstigen ortsüblichen Gebäcksorten, er ist sachkundiger Zuckerbäcker und inspirierter Tondichter in einem und beides ist gleich bewundernswert: die Genialität, mit welcher seine Musik die Gegenstände anschaulich und ihre Schmackhaftigkeit gegenständlich macht, sowie die vollkommene Einfühlung in den wienerischen »Gusto«.

Der schuldige Dank für solche Liebesgabe wird nicht ungebührlich geschmälert, wenn man den anregenden Einfluß, den das historische Wiener Zauberspiel auf die »Frau ohne Schatten« ausgeübt hat, doch noch um einige Grade höher bewertet. Das Werk wurde in freiem Anschluß an die »Zauberflöte« konzipiert, und so erwuchs aus der von Mozart vorausgeahnten Frühromantik Strauß' blühende, glühende Spätromantik. Der Prozeß greift zwar bedeutsam über jede landschaftliche Beschränkung hinaus, die Berührungspunkte, die Stellen geistiger Vermittlung liegen aber durchaus im Wiener Kulturkreis. Um so unmittelbarer wird in »Arabella« wienerisches Lokalkolorit wieder lebendig, ja sogar die Institution des »Fiakerballs« feiert glückhafte Auferstehung. Leichtgefügte Walzermusik, die Fiakermilli, der champagnisierende Großgrundbesitzer . . . das sind unverfälschte Requisiten des Milieus. Aber womöglich noch echter, noch feiner und inspirierter erfaßt ist jene Atmosphäre schwebender Meditation, in welcher sich auch eine fremdsprachige Volksweise unversehens zum Medium innigster deutscher Herzensaussprache verwandelt. Das ist wienerischer Zauber in seiner schönsten Bedeutung.

Indessen, in Wien fand Strauß auch jenen protzigen Parvenü, in dessen glänzend ausgestattetes Haus er das übersinnliche Gedankenspiel seiner »Ariadne« verlegte. Das ist gewiß kein sehr sympathischer Geselle, dieser wienerische Jourdain. Gleichwohl, gerade das Beispiel der »Ariadne« zeigt, wie aus künstlerischem Mißverständnis manchmal eine Kunstform höherer Ordnung erwächst . . . Im übrigen sind in Wien die Jourdains nicht eben zahlreich vertreten, und Strauß selbst kennt am besten das begeisterte und entflammte Auditorium, das hier in Liebe und Treue über dem Werk des »Komponisten« wacht. Da gibt's kein wienerisches Mißverständnis, und die Glücks- und Segenswünsche sind mit echter Wiener Herzlichkeit instrumentiert. Nicht anders, als wenn Strauß sie selber instrumentiert hätte . . .

STRAUSS-PROGRAMME

VON

DR. MAX STEINITZER-LEIPZIG

Selten ist es einem großen Künstler deutscher Nation beschieden, schon bei Lebzeiten »Liebling des Volks zu sein«. Für die meisten bleibt es bei dem »deutschen Märtyrer«, dessen Empfindungen uns Strauß in der »Widersacher«-Episode seiner sinfonischen Dichtung »Ein Heldenleben« so unvergleichlich aus eigener Erfahrung geschildert hat. Aber sobald wir näher zusehen, wie sehr unvollständig macht sich die längst gefestigte allgemeine Verehrung für ihn in den Konzertprogrammen geltend. Nur in *einem* Punkte ist er selbst die Ursache davon, indem er die ungedruckt gebliebenen Werke in eiserner Truhe verschlossen hält, — überzeugt, daß sie alle noch kein echter Richard Strauß sind. Hier aber hören fremde Ohren sicher mehr als die eigenen, weil dem Autor seinen, ihm längst fremd gewordenen, Entwicklungswerken gegenüber notwendig jener Blick der Liebe fehlt, mit dem der Außenstehende an fast unmerkbaren Kleinigkeiten schon den künftigen Meister erkennt. Aus dem thematischen Verzeichnis meines Strauß-Buchs ließen sich da schon sicher fesselnde Spielfolgen zusammenstellen: der werdende Strauß in den singfrohen frischen, zum Teil schon sehr fein fakturierten Liedern, in einschmeichelnden Gavotten, Trios, in der von Schumanns Geist beseelten, auch pianistisch prächtigen Klaviersonate in Es. Endlich, neben anderen sehr hübschen Klaviervariationen, in den bedeutenden mit Fuge in a-moll.
Dann böten sich einige Kammermusikabende aus gedrucktem Material: die reizvolle Klaviersonate op. 5 mit dem herrlich weihevollen langsamen Satz — wieviel gleichwertige Stücke bietet die ganze Mendelssohn-Nachfolge? — und den köstlichen Klavierstücken aus Opus 9: »Träumerei«, »Auf stillem Waldespfad«, dazwischen das sprühende Allegro molto aus Opus 3, das im

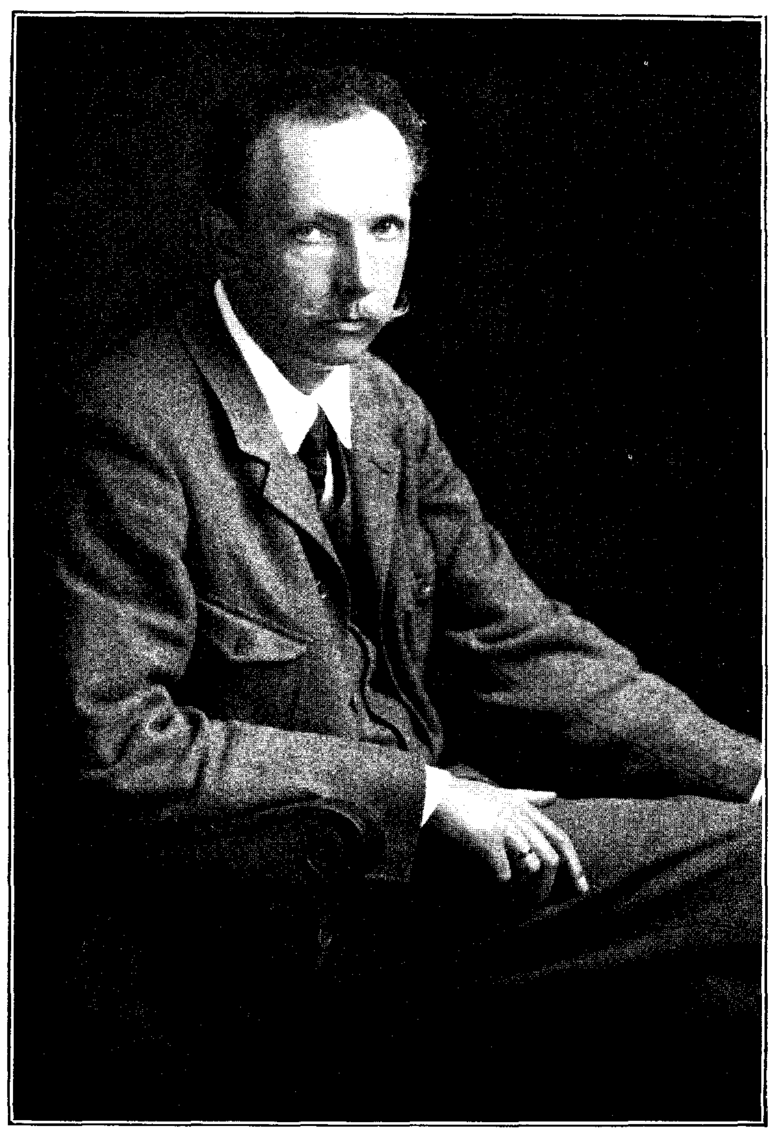


Photo: Lützel

1903



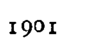
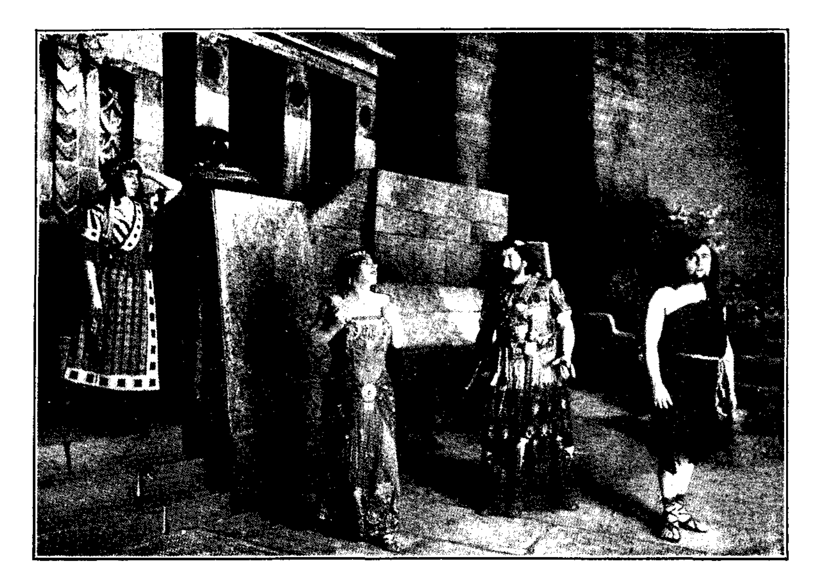


Photo: Albert Meyer

1901



Berliner Erstaufführung der »Salome« (1906)
Marie Goetze Destinn Kirchhoff Bapt. Hoffmann



Berliner Generalprobe zu »Elektra« (1909)
Marie Goetze Thila Plaichinger Rich. Strauß

launigen, spritzigen Klaviersatz schon so viel echten Strauß gibt! Das letzte in der Reihe jener ungedruckten Werke, das »Liebesliedchen« des 29jährigen für Klavierquartett, — gehört gleichfalls hierher; es ist ein kleines Juwel von Liebenswürdigkeit. Und wie sehr würde durch die Herausgabe dieses und anderer angedeuteten Werke erst die *Hausmusik* befruchtet, für die sie alle geschrieben sind.

Für Orchesterkonzerte könnte ein formell wie inhaltlich schon ganz reifes Opus, die besonders in den Eingangsmotiven echt Straußische f-moll-Sinfonie mit voller Aussicht auf Erfolg öfter hervorgeholt werden, etwa auch ihre ungedruckte ältere Schwester in d-moll, mit welcher der Unterprimaner im Münchener Odeonskonzert die Augen der musikalischen Welt zuerst auf sich zog. Und etwa auch die gleichfalls Manuskript gebliebene a-moll-Ouvertüre mit der rassigen Bestimmtheit ihrer Themen und einschlagenden Instrumentation.

Eine große Reihe ganz verschiedener Spielfolgen ließe sich aus dem überreichen Material zusammenstellen. Man denke an eine Kammermusik mit Violinsonate und Klavierquartett, dazwischen etwa den, weitaus besten, ersten Satz des Streichquartetts, eine Reihe kaum je gesungener Lieder aus der früheren Münchener Zeit oder die Cellosonate. Wie prachtvoll wäre ein Solistenabend mit Waldhornkonzert, Burleske für Klavier und Orchester und Violinkonzert, dessen brillant schmissiges Finale sich überdies glänzend als Schluß eines Programmes eignet. Besonders Konservatorien, welchen die Solokräfte nichts kosten, könnten sich so etwas leisten. Auch ein nicht allzu langes Orchesterstück, wie die Couperin-Variationen, Bürger- und Edelmannsuite, der langsame Satz der Fantasie »Aus Italien« oder die Bläsersuite würde zwischen die beiden Konzerte passen.

Die Straußischen Vertonungen zeitgenössischer Dichter werden zum Teil allgemein, mit Klavier oder Orchester, gesungen. Wo aber bleiben Sologesangsabende, die ausschließlich seiner Komposition der deutschen Romantiker: Klopstock, Goethe, Heine, Rückert, Uhland, Bürger, Brentano, Arnim, Lenau, mit Begleitung von Klavier oder Orchester gewidmet sind? Einer Reihe, die sich von den ersten Anfängen seines Schaffens bis in die Wiener Jahre hinein erstreckt. Und wo gibt es vor allem die, allerdings große Vorbereitungen erfordernden, Programme mit Chor, die ihn von seiner tiefsten Seite, als Nachschöpfer edelster deutscher Gedankenlyrik zeigen? Wann hört man das lebhaft durch Brahms inspirierte, doch mit viel Eigenart durchsetzte, »Wanderers Sturmlied« nach Goethe, wann die gewaltige Chorballade »Taillefer« nach Uhland, wann den stimmungsreichen »Bardengesang« nach Klopstock? Ganz vernachlässigt finden sich die vielstimmigen großen unbegleiteten Chöre: »Der Abend« nach Schiller, Rückerts Hymne »Jakob, Dein verlorner Sohn kehrt wieder« und des gleichen Dichters Abendgebet (»Deutsche Motette«)? Auch die Sologesänge mit Orchester, nach Worten von Schiller, Goethe,

Rückert, Uhland, Heine, Hölderlin scheinen vergessen. Aus keinen Konzertkompositionen spricht das tiefe deutsche Gemüt, der reine hohe Idealismus des reifen Mannes lebendiger, als aus jenen Chören; keines seiner sinfonischen Werke führt durch den fortlaufenden Text so unmittelbar zwingend und leicht in den glanzvollen Farbenreichtum seiner musikalischen Übertragungskunst ein als die Orchestergesänge.

Die Folgen der sinfonischen Dichtungen müßten sich endlich abgewöhnen, sich auf die längst »klassisch« gewordene Trilogie von »Tod und Verklärung«, »Don Juan«, »Till Eulenspiegel« zu beschränken. Sie beginnen in Wirklichkeit mit der sinfonischen Fantasie »Aus Italien«, die heute genau so »modern« und zeitgemäß fortschrittlich ist, wie im Jahre ihrer Entstehung und dem von Bülow als »grandios« bezeichneten »Macbeth«, einem recht gedankenloserweise zum Stiefkind der Konzertspielfolgen gewordenen Stück von erstem Rang. Selbst im Rundfunk, der doch in seiner Auswahl das künstlerische Gewissen der Zeit vertritt, war er bis jetzt kaum je zu hören. Die scheinbar enger mit dem ausführlichen Programm verwachsenen Stücke: Don Quichote, Zarathustra, Domestica sind freilich nicht in gleichem Grade eingänglich, aber auch mindestens der erstgenannte erscheint viel seltener als seinem kostbaren Inhalt entspricht. »Das ist für heut ein kleines Häuflein« von dem, was an allen Ecken und Enden noch für aktive Strauß-Freunde zu tun ist. Man sieht, es lag mir nicht daran, zu seinem 70. Geburtstag hier Neues zu bringen, solange an so viel Altes noch zu erinnern ist.

RICHARD STRAUSS UND RUSSLAND

VON

ROBERT ENGEL-BERLIN

Die Musik des jugendlichen R. Strauß wurde in Rußland übersehen. Erst der Schöpfer von Tongemälden niedagewesener Kühnheit lenkte die Aufmerksamkeit auf sich, nachdem der Ruhm des Komponisten an Bedeutung immer mehr gewann und seine Werke in Rußland von deutschen Dirigenten aufgeführt wurden.

Als erster führte im Frühjahr 1896 Friedrich Rösch Werke des damals kaum 32jährigen R. Strauß in Petersburg auf. Die unvorbereitete Hörerschaft verhielt sich beim ersten R. Strauß-Abend folgendermaßen: »Tod und Verklärung« wurde mit Beifall (Händeklatschen), zugleich aber auch mit Abwehr (Zischen) und Zweifel (Achselzucken) aufgenommen; »Till Eulenspiegel« erntete einerseits Applaus, andererseits — sarkastisches Lächeln; »Don Juan« begegnete einem unentschlossenen Verhalten der Zuhörer, das dann allerdings in freundliches Händeklatschen umschlug, weil dem Di-

rigenten zwei imposante Lorbeerkränze überreicht wurden. Das war das äußere Bild des ersten Richard Strauß-Abends in Rußland Anno 1896.
Ein Jahr nach diesem denkwürdigen Ereignis faßte der Herausgeber der »Russischen Musikzeitung«, Nic. Findeisen, das Verhalten der russischen Musikwelt zu R. Strauß in folgenden Worten zusammen: »Bei uns gibt es einige übereifrige R. Strauß-Verehrer, die dem Richard, nicht Wagner, größte Ehrfurcht bezeugen und ihn als Musterbeispiel überhaupt, insbesondere aber für uns wenig kultivierten russischen Musiker hinstellen wollen; andererseits haben wir aber auch solche, die bei R. Straußscher Musik nur höhnisch lächeln können und R. Strauß selbst womöglich für verrückt halten.« Das war in Petersburg.
Anders verhielt sich das musikalische Moskau, welches die Bekanntschaft mit den sinfonischen Dichtungen von R. Strauß bald nach Rußlands Hauptstadt machte. Die Mehrzahl der Konzertbesucher empfand wie »Till Eulenspiegel« so auch »Tod und Verklärung« als eine undurchhörbare, die Ohren verklebende Klangmasse, die weder hinreißen, noch dem Musikempfinden etwas sagen kann.
Den ersten Vorstoß für das Verständnis R. Straußscher Musik machte der Petersburger Musikkritiker E. M. Petrovsky, dem N. A. Rimski-Korssakoff in seiner »Chronik meines musikalischen Lebens« ein sehr günstiges Zeugnis ausstellt.
Anläßlich der Erstaufführung der drei erwähnten sinfonischen Dichtungen schrieb Petrovski vor beinahe vierzig Jahren: »Die Musik R. Strauß' gehört restlos der neuen Kunst, der Kunst der jungen Generation an; sie überrascht durch Unruhe, Aufruhr und zügellosen Schwung. Vom deutschen Idealismus ausgehend, gelangt R. Strauß bis dicht an die Grenze musikalischer Kühnheiten Mussorgskis, streift das Äußerste, wird bizarr, gekünstelt, geht aber trotzdem immer wieder weiter. Sein Farbenreichtum ist unbegrenzt und so lebhaft, so eindrucksvoll, so schillernd wie nur möglich. Sein kerngesundes deutsches Wesen schützt seine Musik vor krankhaften Ausschweifungen und zeugt von frischer, jugendlicher Kraft. Im allgemeinen beherrscht R. Strauß die Musiksprache mit einer solchen Leichtigkeit, Freiheit und Ungezwungenheit, mit einer Redseligkeit und einen Reichtum an Geist, daß man den Eindruck gewinnt, ihm sei die Tonkunst eine angeborene Sprache, und nur das Exzentrische macht diese Sprache hier und da geziert und gekünstelt. Die Begabung R. Strauß' zeigt sich am besten in seiner unerschöpflichen Phantasie, die ihm gestattet, mit seinen Themen zu spielen, zu jonglieren, neue harmonische Effekte zu finden, diese mit gesuchten kontrapunktischen Scherzen zu durchwirken, sie in allen möglichen Orchesterfarben aufleuchten zu lassen. Die inhaltreiche Komponisten-Virtuosität hat eine für R. Strauß sehr typische Eigenschaft, die sich in der Neigung und Vorliebe des Komponisten für unerwartete Überraschungen kundgibt.«

Die Bekanntschaft mit R. Straußscher Musik hat in Rußland das Interesse für die neudeutsche Musik wachgerufen, der Beiträge auch außerhalb der Fachzeitschriften gewidmet wurden. So brachte die dickleibige Monatsschrift »Der nordische Bote« im Septemberheft 1896 einen Beitrag von A. Koptjajew über »Die jungdeutsche Musik als Widerspiegelung der Gegenwartsphilosophie«. Dieser Verfasser ging von dem Gesichtspunkt aus, daß R. Strauß eine Erscheinung sei, die weite historische Perspektiven öffnet und deren Wurzeln tief in den geistigen Strömungen der Gegenwart liegen. Während A. Koptjajew R. Strauß zu den seltenen Musikern zurechnet, die orchestral denken, bemängelt er die überspitzte Ekstatik. Als erster berührt dieser Verfasser die gegenseitigen Wechselbeziehungen zwischen R. Strauß und Rußland, indem er wörtlich sagt: »Für uns, Russen, ist die Tatsache nicht ohne Interesse, daß R. Strauß die russische Musikschule liebt und schätzt, besonders Tschaikowsky, Glasunoff, Cui, Rimski-Korssakoff, Balakireff, deren Werke er zuweilen — vorzugsweise Glasunoff — in Deutschland aufführt.« An einer anderen Stelle sagt Koptjajew allerdings, daß R. Strauß in seiner persönlichen Einstellung zu Problemen der Gegenwart die neue russische Schule als zu konservativ empfindet.

Die literarischen Sympathien R. Strauß' waren um diese Zeit der vielleicht gewaltigsten Entwicklung seines Talents den Russen nicht abgeneigt. Der tiefe Mystizismus des Dostojewskischen »Totenhauses« vereint mit dem Realismus hatten für ihn eine gewisse Anziehungskraft. Es dürfte auch als bekannt vorausgesetzt werden, daß z. B. im »Guntram« R. Strauß zum Teil vom ethischen Pathos des alternden Tolstoj ausging oder von ihm beeinflußt war; ferner, daß die Entstehung der »Josephslegende« durch den Pariser Erfolg des russischen Balletts veranlaßt war und von diesem im Mai 1914 in der Pariser Großen Oper uraufgeführt wurde.

Es dauerte ungefähr ein Jahrzehnt, bis die sinfonischen Dichtungen R. Strauß' Allgemeingut der russischen Musikwelt wurden.

Nun trat auch der Augenblick ein, an dem Petersburg R. Strauß persönlich kennenlernte. Im Jahre 1913 trat R. Strauß als Dirigent seiner eigenen Werke in zwei Konzerten des Hoforchesters auf. Die Konzerte fanden im Adelssaal statt. Der Zuhörerraum bot einen seltenen Anblick. Schuch, Mengelberg, Glasunoff, fast alle Petersburger Dirigenten, sehr viele Komponisten, Sänger und »die ganze Musikwelt« der russischen Metropole waren zugegen. Unzählige Kränze, unendliche Ovationen. Das war das äußere Bild der ersten russischen Gastspiele R. Strauß'.

Alles dieses gab einem nachdenklichen Kritiker — es war der beste R. Strauß-Kenner Rußlands: W. Karatygin — Anlaß zu folgenden Betrachtungen: »Wie schnell leben wir. Vor kaum zehn Jahren verhielt sich das Konzertpublikum R. Strauß gegenüber ausgesprochen mißtrauisch und empfand seine Musik als unannehmbar, fast als wild. Der jetzige laute Erfolg des deutschen

Meisters beweist, daß seine Kunst Allgemeingut geworden ist. Es fragt sich nur: Weshalb hat man R. Strauß früher abgelehnt und wofür liebt man ihn heute?«

Die Antwort, die der Kritiker sich selbst gibt, entbehrt nicht einer gewissen Eigenart: »Ich befürchte, daß man sich früher gegen das Gute wehrte, was seine Musik bietet, und nicht alles Schlechte erfaßt hatte, was die Musik R. Strauß' enthält — und umgekehrt: R. Strauß fand in dem Augenblick Beifall, in dem man das Negative erfaßte und das Gute vergessen hatte, weil man sich an dieses gewöhnte.« Hierbei kam der Kritiker zu der Folgerung, daß es in der Welt wohl kaum noch einen zweiten Komponisten gebe, dessen Talent, wie das R. Strauß', ebenso unausgeglichen, widerspruchsvoll und ungleichmäßig sei.

»Die von R. Strauß eingeführte dekorative Harmonie und Polyphonie ist ein musikalisch-kultureller Wert, der der Musikgeschichte angehören wird, unabhängig davon, welche Veränderungen, Verfeinerungen und Verbesserungen in Zukunft auf diesem Gebiet eintreten werden. Doch neben diesen positiven Seiten weist das R. Straußsche Schaffen viel Billiges auf, wie die mißlungenen ‚breiten' Melodien, die wahllos angebrachten Mittel zur Erzielung eines Effektes, die geschmacklosen Äußerlichkeiten bei der Unterordnung der Musik den Einzelheiten des Programms. Dieses alles imponiert wohl auch den breiten Schichten der Hörerschaft.« Zu dieser nicht alltäglichen Meinung des hervorragenden russischen Musikkritikers ist noch seine Charakterisierung des R. Straußschen Kontrapunkts hinzuzufügen, von dem er sagte, daß der eigenartig verschönernd berührende Kontrapunkt zuerst beim Lesen der Partitur wie eine ungeheuere »optische« Fälschung anmutet, dann aber zuweilen (doch nicht immer) beim Hören durchaus verständlich und natürlich klingt.

Die beiden erwähnten Komponistenabende enthielten den »Don Juan«, »Tod und Verklärung«, Vorspiel zu »Guntram«, »Till Eulenspiegel«, »Heldenleben«, Liebesszene aus »Feuersnot«, »Sinfonia domestica« und »Salomes Tanz«, wie man sieht, Werke, die auch damals schon in Rußland populär waren. Als Kuriosum wäre noch zu erwähnen, daß in einer gutbürgerlichen Zeitung bereits 1913 der Inhalt des »Heldenlebens« als durchaus »bourgeoise« und die Lebensgefährtin des Helden — nur thematisch, natürlich — als eine hoffnungslos vulgäre, spießbürgerliche Person bezeichnet wurde; eine Meinung, die nach 1918 sozusagen offiziös wurde.

Welchen Eindruck machte damals auf die durch weltberühmte Dirigenten sehr verwöhnten Russen R. Strauß als Dirigent? Es ist nicht zu leugnen, daß der erste Abend etwas enttäuschte, während sich der dirigierende Komponist am zweiten Abend als ein echter Orchesterleiter von glutvollem Temperament und reger Fantasie zeigte.

Während dieser R. Strauß-Gastspiele wurde in der Kaiserlichen Oper die »Elektra« einstudiert. Das war die erste R. Strauß-Oper auf russischer Bühne. R. Strauß besuchte eine der Proben und trat auf Bitte des musikalischen Leiters der Einstudierung, A. Coats, vorübergehend ans Dirigentenpult. Mit dem Dirigenten und Orchester war der Komponist durchaus zufrieden.
Am Abend desselben Tages besuchte R. Strauß auf Einladung des damaligen Direktors der Kaiserlichen Theater, W. A. Teljakovskij, eine Aufführung des uralten Balletts »Don Quichote«, dessen banale Musik aus allen möglichen Balletten zusammengestellt war. R. Strauß lobte den ungewöhnlichen Rhythmus und die Geschlossenheit der Aufführung und künstlerisch-wertvolle Inszenierung. W. A. Teljakovkij erzählt in seinen Erinnerungen, daß R. Strauß über die Wahl der »Elektra« als erste Oper nicht wenig erstaunt war, worauf Teljakovskij die Antwort gab, daß hätte er mit dem »Rosenkavalier« angefangen, »Elektra« oder »Salome« nie in Rußland aufgeführt wären.
Das Verhalten der Kritik und des Publikums zu »Elektra« war ablehnend. Die Witzblätter hatten reiche Nahrung, und an geflügelten Worten fehlte es nicht. Immerhin übertönte am Schluß der Aufführung der Beifall einzelne Pfeifversuche, und es fanden sich genügend Zuhörer, die dem Werk zum äußeren Erfolg verhalfen.
Es gab wohl kaum eine Meinung, die beim Urteil über »Elektra« nicht vertreten wäre, von uneingeschränkten Lobeshymnen bis zur gänzlichen Verneinung jeglichen Talents bei R. Strauß überhaupt. Hier sollen nur einige sachliche pro und contra Meinungen wiedergegeben werden: »Es kann ohne Übertreibung gesagt werden, daß seit R. Wagner ein bedeutenderes Werk als »Pelléas« von Debussy und »Elektra« von R. Strauß nicht zutage getreten ist.« »Elektra« unterscheidet sich ihrem Wesen nach sehr wenig von den sinfonischen Dichtungen R. Strauß'. Ihr musikalisches Gewebe ist ebenso aus einer Unzahl festzusammengefügter einfacher Themata und Motiven, die den Charakter R. Wagnerscher Leitmotive tragen, entstanden.« »Elektra« ist das bisher einheitlichste und beste Werk R. Strauß', in dem die Eigenart seines Talents uneingeschränkt zu Geltung kommt.« »Das Wiedersehen des Bruders und der Schwester ist mit Akkorden wiedergegeben, von denen die Schulweisheit keine Ahnung hat; desgleichen auch die Ritualprozession. Die zügellose Stimmführung, die beispiellose Kühnheit der Harmonie ist ein Unikum der Musikliteratur — und doch ist das alles ausgezeichnet!« »Die tonmalerischen Effekte R. Strauß' grenzen an Artistentum und nur die wahrhaft geniale Behandlung des Orchesters macht sie genießbar; doch wird hier die Grenze der wahren Kunst bedenklich überschritten.« »Was ist das für ein sonderbares Talent, das Glanz und Wucht in Äußerlichkeiten der Kunst zeigt und hilflos dort wird, wo echte Kunst zu sprechen hat.«
Diese und ähnliche Meinungen könnten zu einem aufschlußreichen russischen R. Strauß-Kompendium erweitert werden.

Nach Ausbruch des Krieges und in den ersten Jahren der inneren Wirren ruhte die Pflege R. Straußscher Musik fast gänzlich, um dann um das Jahr 1925 einen beachtenswerten Aufschwung zu erleben. Die besten deutschen aber auch hervorragenden russischen Musiker nahmen sich wieder der Werke R. Strauß' an und führten auch neue, unbekannte Stücke auf. Das neue Auditorium ging gern mit, und als nach der Spielzeit 1926/27 die Zuhörer einer Konzertvereinigung um ihre Wünsche befragt wurden, ergab sich, daß in 1200 Antworten R. Strauß als ein besonders beliebter Komponist an sechster Stelle (nach P. Tschaikowskij, Wagner, Skrjabin, Mozart und Strawinskij) für die verflossene und als erwünscht für die nächste Spielzeit an 15. Stelle genannt war (an den ersten drei Stellen Beethoven, Tschaikowskij und Wagner, an 6. Mozart, an 9. Bach, an 10. Bruckner usw.).
Es würde zu weit führen, das Verhalten der zeitgenössischen russischen Musikkritik zu R. Strauß zu untersuchen, zumal es immer noch uneinheitlich ist und oft von nichtmusikalischen Gesichtspunkten beeinflußt wird.
Das russische Musikschriftum weist eine ganze Reihe wertvoller Beiträge zur R. Strauß-Literatur auf, doch sind diese in den verschiedensten Zeitungen und Zeitschriften zerstreut.
Auf das russische Musikschaffen hatte R. Strauß einen verhältnismäßig geringen Einfluß, obgleich eine Anregung seinerseits nicht zu leugnen ist. Unter den russischen Komponisten kann man eigentlich nur einen ausgesprochenen Strauß-Nachfolger nennen: den 1875 in Wjatka geborenen und 1920 zu Petersburg verstorbenen W. A. Scenilow. Dieser war u. a. Riemann-Schüler in Leipzig, lebte dann lange Zeit in Preßburg und stand unter starkem deutschen Einfluß. Er trat ebenso eifrig wie überzeugt für die Musik R. Strauß' ein.

DIE WANDLUNGEN EINER KADENZ

Absonderlichkeiten der Harmonik im »Don Quixote« von Richard Strauß

VON

Dr. ROLAND TENSCHERT-SALZBURG
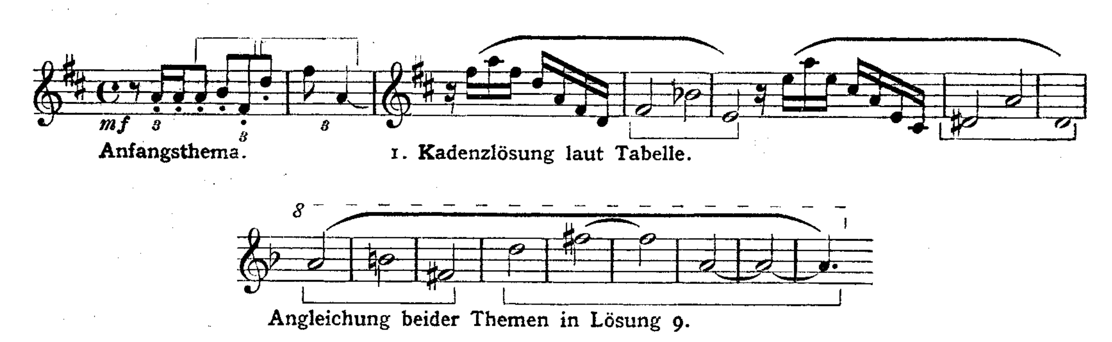
Zu den wichtigsten Themen, die den »Ritter von der traurigen Gestalt« in Richard Strauß' Tondichtung zu charakterisieren haben, gehört auch eines, das besonders der reflektierenden, grüblerischen Seite im Wesen Don Quixotes gerecht zu werden trachtet und die nicht ganz klare Denkweise dieses »Helden« durch ein musikalisches Symbol festzulegen sucht. Der überzeugenden Symbolkraft der Tonsprache eines Richard Strauß gelingt dies in frappierender Weise. Was liegt näher, als daß man einen Denkprozeß musikalisch durch eine Kadenz, einen logischen Schluß mit seinen Prämissen durch

einen musikalischen Schluß mit seinen natürlichen Voraussetzungen, den beiden Dominanten, symbolisiert! Soll also der Eindruck erweckt werden, daß im Räderwerk des Denkens Don Quixotes irgend etwas nicht stimme, daß sozusagen »eine Schraube locker« sei, so müßte demnach auch in der musikalischen Kadenz als der Symbolisierung einer solchen Tatsache das eine oder andere »Rädchen« nicht am richtigen Platze sein. Dies klingt sehr einfach, zu einfach, als daß die Durchführung unter den Händen eines Durchschnitttalents nicht mißlingen müßte. Denn Kunstverstand *allein* hat nie ein lebensvolles Kunstwerk hervorgebracht, was jede mit noch so viel Aufwand an Technik erklügelte »Schulfuge« erweisen kann. Es gehört also auch in diesem Falle die ganze Intuition einer starken schöpferischen Persönlichkeit dazu, nicht einer öden, unproduktiven Konstruktion zu verfallen.

Wie Richard Strauß an der Hand des in der Introduktion seines »Don Quixote« aufgestellten Themas am Ende fast einer jeden Variation eine neue verblüffende Kadenzlösung findet, beweist, daß hier nicht klügelnder Verstand, sondern blühende künstlerische Phantasie am Werke ist, der allerdings alle technischen Mittel zur Realisierung des empfangenen Klangbildes zu Gebote stehen. Das Thema, das diesen zahlreichen Wandlungen unterzogen wird, besitzt schon in seiner melodischen Gestalt allein eine stark kadenzierende Kraft. Dies bedeutet den Vorzug, daß es sich so leichter gegen alle harmonischen Störungen durchsetzen kann. Es zerfällt deutlich in zwei Hälften, denen beiden eine »aufschnappende« Akkordzerlegung an die Spitze gestellt ist. An diese Sechzehntelfigur schließt sich ein Tonfall in Halben mit betont schlußbildender Geste. Der Melodieschluß des Vordersatzes legt die Harmonie der V. Stufe nahe, wodurch sich zwanglos die Korrespondenz der beiden Teile I—V : V—I ergibt.

Auf Grund eines Vergleichs sämtlicher Lösungen, die Richard Strauß im Verlaufe der Komposition des »Don Quixote« bringt, und der dieser Melodie innewohnenden natürlichen Harmonik läßt sich unschwer die im Werke aus den oben erörterten Gründen freilich nie ganz rein aufscheinende Urgestalt der Kadenz rekonstruieren, die ich an die Spitze der in der Beilage gebrachten Übersicht gestellt habe. An der Hand dieser rückgeführten Form lassen sich alle harmonischen Umbildungen, die im Verlaufe des Werks im Zusammenhang mit diesem Thema vor sich gehen, leichter aufzeigen und erklären. Infolge der Veränderungen rhythmischer Natur an dem Thema, der gelegentlichen Einschaltungen und Weglassungen mußte in der Tabelle von Fall zu Fall eine verschiedene Anzahl von Takten auf den gleichen Raum gebracht werden. Als Grundsatz galt, die einander entsprechenden Akkorde bzw. Figuren untereinander anzuordnen ohne Rücksicht auf die Dauer der Werte. Ein Blick auf die Übersicht zeigt, daß wohl der Finalklang — abgesehen von dem Fall 5, wo eine durchführungsartige Weiterbildung erfolgt — immer auf dem D-Fundament ruht (meist als Dur-, manchmal auch als Moll-Klang), der

Sechzehntellauf zu Beginn aber mehrfach auf einer anderen Harmonie als D einsetzt, so auf dem Es-dur-Akkord in Variante 2, auf dem Ces-dur-Akkord in Variante 3, dem Ges-dur-Akkord bei 5, Fis-dur-Akkord bei 6 und G-dur-Akkord bei 8. In diesen Fällen wird die Harmonie im Verlauf der Kadenz nach D-dur zurückgebogen. Die Lösung 9 nimmt eine gesonderte Stellung ein. Sie leitet sich nicht von dem hier betrachteten Thema her, sondern geht auf ein anderes zurück, das gleich zu Beginn der Tondichtung »Don Quixote« erklingt. Nur ist dieses Thema in der unter 9 bezeichneten Stelle dem hier in erster Linie interessierenden besonders durch das rhythmische Element stark angeglichen, wie eine Nebeneinanderstellung zeigt.
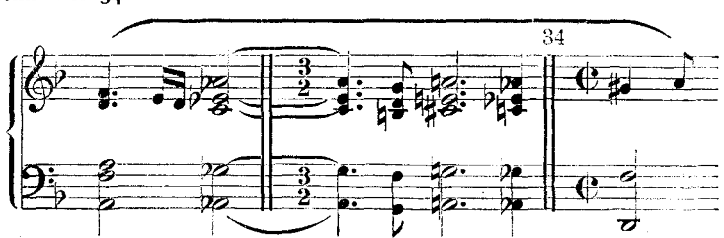


Anfangsthema. 1. Kadenzlösung laut Tabelle.

Angleichung beider Themen in Lösung 9.

In den einzelnen harmonischen Variationen treten häufig an Stelle der festen Stufenbildung chromatische Rückungen mit Septakkorden, denen in den betonten Sprüngen der Oberstimme ein gewisses Gegengewicht geboten wird. So ist die Kadenzvariante 1 und 2 von der 2. Hälfte des 2. Takts an fortlaufend in derartige Harmonierückungen aufgelöst. Im ersten Falle lautet die Folge B7, A7, *Gis7*, *A7* und D, im zweiten, wo die Kadenz statt in D-dur in Es-dur beginnt, setzt die Reihe dementsprechend mit H7 ein und verläuft nun H7, B7, *A7*, *As7* und d, was im vorletzten Takt eine Umkehrung der Harmoniefolge mit sich bringt. Der Gis-7-Akkord vor dem Dominantseptakkord A7 erscheint auch noch in der Variante 8, seine enharmonische Verwechslung As7 in der Kadenz 10. Dieser As-7-Klang folgt hier *unmittelbar* dem B-7-Akkord, während sich bei Variante 1 zwischen die beiden noch die chromatische Zwischenstufe A7 einschiebt. Variante 3, die gleich mit dem Nachsatz einsetzt, schließt an die Sechzehntelfigur in Ces-dur die Septakkorde auf B und A, welche auch in Variante 5 eine Rolle spielen, und mündet in den D-dur-Klang. Somit geht dem in D-dur heimischen Dominantseptakkord A7 fast regelmäßig ein anderer, um eine kleine Sekund tiefer oder höhergelagerter Septklang voraus. Würden diese Klänge in allen ihren Bestandteilen ganz parallel gelagert sein, wie etwa in einer ähnlichen Stelle aus »Elektra«, wo in der d-moll-Tonart dem zugehörigen Kadenz-Quartsextakkord *vier* Septakkorde (über As, G. A und wieder As) folgen:

»Elektra«, bei Kennziffer 34.
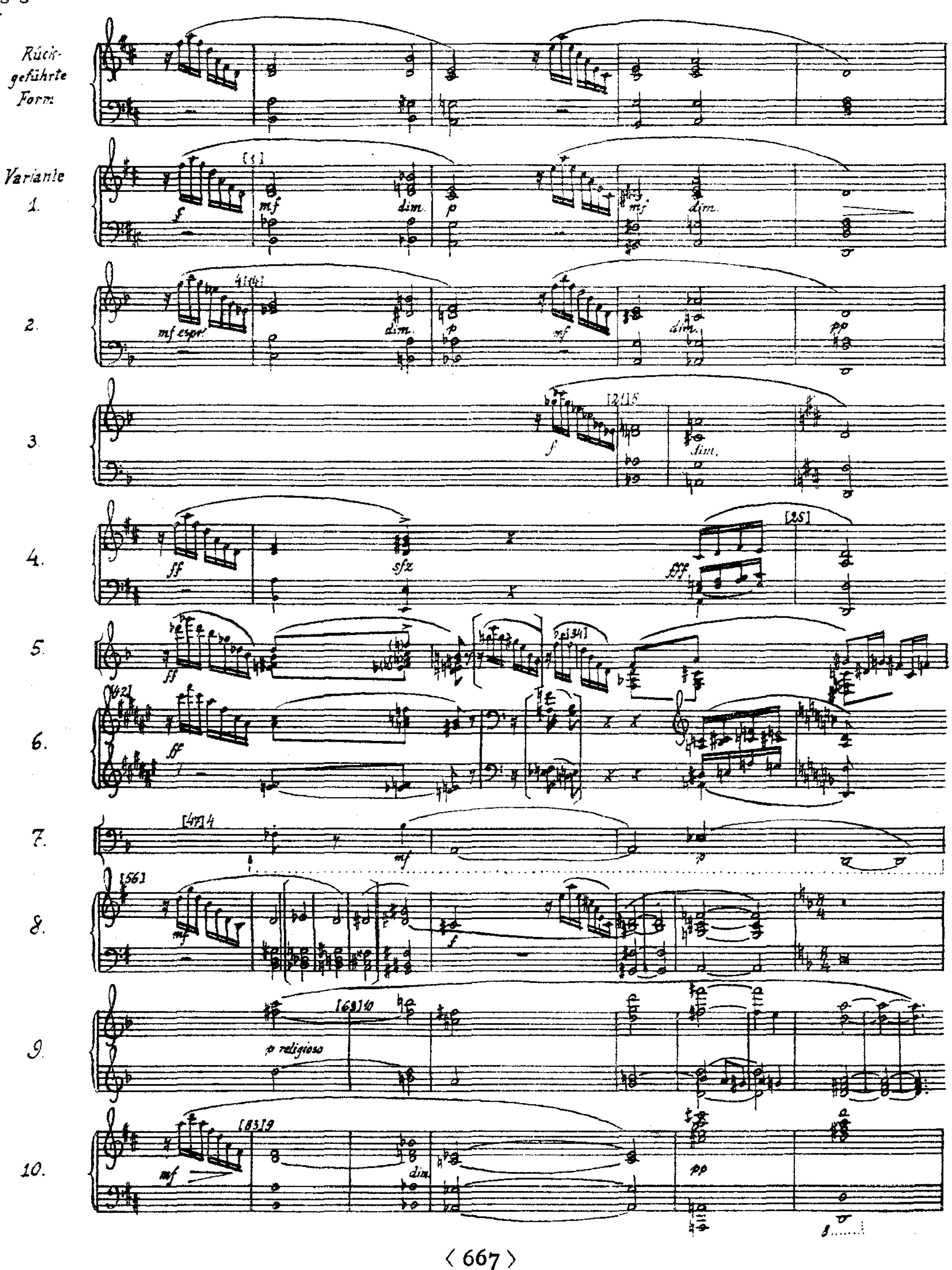


so könnte man, wie ich an anderer Stelle[1]) mit der nötigen Ausführlichkeit dargelegt habe, von einem Weiterbestehen der Dominantfunktion sprechen trotz der chromatischen Abrückung des Akkords. Im »Don Quixote« wird jedoch durch den typischen Kadenztonfall der Melodie in die erste der beiden Septharmonien zugleich eine Subdominantfärbung hineingetragen, wie es auf rein harmonischem Wege bei einem Dominantseptakkord durch Hinzufügung der in die Subdominantsphäre hineinragenden kleinen Non geschieht. Aus diesem Grunde habe ich in der rückgeführten Form als drittletzten Klang auch einen Vertreter der Unterdominantregion gesetzt, die zweite Stufe, die auch durch die vierte mit hinzugefügter Sext ersetzt werden könnte.

Im Vordersatz unseres Themas, der eine Zwischenkadenz zur V. Stufe von D ausführt, ist der Subdominantcharakter des einen Klanges in mehreren Fällen auch harmonisch herausgearbeitet. Variante 4 und 10 deuten den eintretenden D-dur-Klang durch Hinzufügung einer Sext in die Zwischensubdominante zur V. Stufe in D ([S6] D) um, Variante 2 vollzieht das gleiche mit dem hier in Es-dur einsetzenden Dreiklang, so daß hier es, g, b, c entsteht. In der Kadenzlösung 1 ist dieser Klang der Sixte ajouté durch Erniedrigung der Quint alteriert (a, fis, as, h), aber der Schreibweise nach noch als solcher gekennzeichnet, während in Variante 8 durch enharmonische Verwechslung von as in gis wieder die Dominant-Interpretation durchdringt. Bei Lösung 5 und 6 setzt bereits mit dem ersten Akkord die Reihe der offen oder verhüllt erklärten Septakkordharmonien mit wechselnder Basis ein. Bei 8 findet sich ein Analogiefall zu der zitierten Stelle aus der »Elektra«. Ein Akkordganzes wird, ohne seine Funktion zu ändern, zweimal von seiner Grundlage abgerückt. Erst bei der vierten Erscheinung ändert sich ein Akkordbestandteil in seiner Relation zu den anderen (nicht ais, sondern a!). In den Varianten 4 und 6 ist die Dominantharmonie vor dem Schlußakkord in eine melodische Schlußformel in Sechzehnteln aufgelöst. In der Kadenz 10 ist der Schluß des Vordersatzes und der Beginn des Nachsatzes gewissermaßen in den einen Akkord As7 zusammengezogen, weshalb er in der Tabelle für diese *beiden* Funktionen in Anspruch genommen wurde. Das gleiche gilt von der Variante 7,

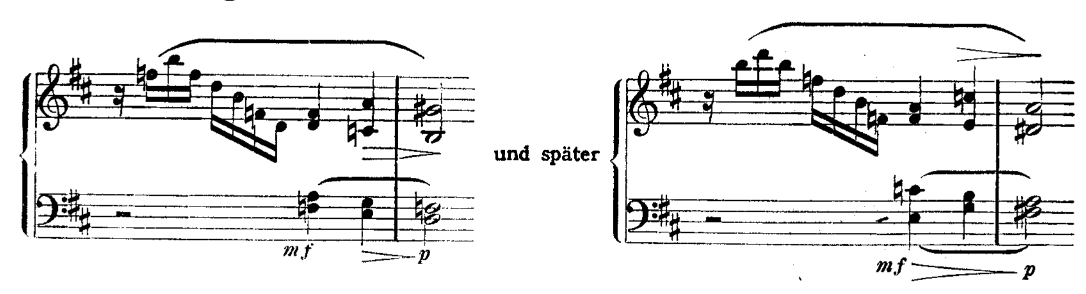
[1]) Vgl. meinen Aufsatz »Die Kadenzbehandlung bei Richard Strauß, ein Beitrag zur neueren Harmonik«, Zeitschr. f. Musikwissenschaft, VIII. Jahrg., Heft 3!

TABELLE
der Wandlungen einer Kadenz im »Don Quixote« von Richard Strauß
Beilage zu dem Aufsatz von *Roland Tenschert*

Anmerkung: Die jeweiligen Kennziffern der Partitur sind in eckigen Klammern angegeben. Die Zahl vor bzw. nach der Klammer bezeichnet die Taktzahl der betreffenden Stelle vor bzw. nach der angegebenen Kennziffer der Partitur.



die sich ganz auf die Variation der *melodischen* Kadenzformel beschränkt. Nach Kennziffer 26 der Partitur des »Don Quixote« findet man den Vordersatz unserer Kadenz als ersten Bestandteil des Modells einer zweigliedrigen Sequenz verwendet. Er hat hier natürlich seine schlußbildende Sendung eingebüßt, doch soll der Vollständigkeit halber auch diese Erscheinung hier im Notenzitat festgehalten werden.



So interessant die harmonischen Eigentümlichkeiten dieser »Don Quixote«-Kadenzen, für sich betrachtet, schon sein mögen, so gewinnen sie doch noch wesentlich an Bedeutung dadurch, daß sie nicht als singulärer Fall im Schaffen von Richard Strauß dastehen, sondern in der Anbahnung neuartiger, frappierender Kadenzlösungen eine besonders wegweisende Rolle spielen. Sie bilden gewissermaßen einen der ersten entscheidenden Vorstöße in dieses neue Gebiet und erhalten durch die Eigentümlichkeit des stofflichen Vorwurfs in dieser Tondichtung ihre besondere Rechtfertigung. Später setzt sich eine solche Art der Kadenzbehandlung in mannigfaltigster Durcharbeitung mehr und mehr allgemein bei Richard Strauß durch und bedarf nicht mehr einer betonten Stützung durch außermusikalische, sagen wir: literarische Interpretation. Es ist dies ein Schulfall, wie sich eine Neuerung über den Weg einer mehr äußerlichen Motivierung einführt, später aber über den Sonderfall hinaus Bedeutung erlangt und nicht mehr Mittel zum Zweck, sondern Selbstzweck wird. Es ließen sich hierzu viele analoge Erscheinungen aufzählen, ich führe nur etwa die Kunst des Generalbaß-Spiels an, die, später ein durchaus anerkannter Zweig freier selbständiger Betätigung, anfangs als Notbehelf für den Organisten einen mehr oder weniger inoffiziellen Eingang in die Musikübung nahm.

* * *

Hier spricht die Hitler-Jugend:

AUFWÄRTS!

Zwiegespräch über die musikalischen Aufgaben der Hitler-Jugend zwischen JOHANNES GÜNTHER, dem Referenten für Musik in der Reichsjugendführung, und FRIEDRICH W. HERZOG

Jugend ist ihrem Wesen nach revolutionär. In der Auflehnung gegen die von der vorhergehenden Generation ausgeprägten Lebensformen sucht sie einen neuen Stil und Inhalt ihres Daseins, oft nur aus Gründen der Selbstbehauptung. Die nationalsozialistische Revolution hatte ein weitgehenderes Ziel, als nur eine Änderung oder Umwandlung gewisser äußerer Formen und Normen. Sie drang auf völlige Umgestaltung des gesamten Lebens der Nation, verwirklicht im totalen nationalsozialistischen Staat. Der revolutionäre Geist einer elementarisch vorwärtsdringenden Erneuerung ist in der Hitler-Jugend lebendig, die ihren Führungsanspruch aus den einfachsten Naturgesetzen herleitet. Ihr Wille zur Totalität umfaßt alle Gebiete des Lebens der Nation. Das folgende Zwiegespräch soll die allgemeinen Grundlagen der musikalischen Arbeit der Hitler-Jugend klären.

Herzog: In welcher Weise sucht die Hitler-Jugend die Forderung des Führers nach einer nationalen volksverbundenen Kunst zu erfüllen?

Günther: Unser Ziel kann niemals eine uniforme Schrebergartenkultur sein. Wir lehnen *jedes Marktschreiertum des Fortschrittes ebenso entschieden ab, wie die Nachahmung des Geistes der Vergangenheit.* Immer nach dem Leben zu fragen und aus ihm allgemeine Idee und Werk zu schaffen, ist die Schicksalsaufgabe der neuen deutschen Jugend. Im Sinne einer natürlichen Entwicklung muß die Musik wieder »von unten«, von den kleinen Formen ausgehen. Schlicht, einfach und gerade führt der Weg vom deutschen Volkslied weiter zur Kunstmusik.

Herzog: Das Problem eines volksverbundenen Musikschaffens ist ein nicht leicht auf einen allgemeinverständlichen Nenner zu bringendes Kapitel. Ich weise beispielsweise darauf hin, daß Werke wie Bachs »Kunst der Fuge« oder die letzten Streichquartette Beethovens niemals so in das Bewußtsein des Volksliedes gedrungen sind, um sie als »volkstümlich« bezeichnen zu können.

Günther: Und doch hat Bach zu seiner Zeit volksverbundene Musik geschrieben, deren Reichtum noch heute ihren Segen verbreitet. Für die sonntäglichen Gottesdienste der Thomaner komponierte er seine Kantaten, die jeden einfachen Menschen unmittelbar ansprachen. Aus dem Choral entwickelte sich der kunstvolle Organismus. Hier ist ein Schulbeispiel

einer Linie von der Volksmusik zur Kunstmusik in einer Weise offenbar geworden, wie sie auch für die Gegenwart vorbildlich sein kann.

Herzog: Sie wollen also in Ihrer musikalischen Arbeit anknüpfen an den Stil des alten Kirchenliedes? oder soll nur sein Geist anregend weiterwirken?

Günther: Die Lehre, die wir aus dieser Kantorenmusik ziehen, ist nicht eine Anlehnung an das Kirchenlied, sondern nur die Bejahung des Geistes, der in jenen Jahrhunderten lebendig war. Die Rolle des alten deutschen Volksliedes ist in dem Kampf um deutsche Art und Kunst niemals genügend beachtet worden, und doch prägt gerade das Volkslied in sich jene Fundamente, die Voraussetzung für ein zielsicher angelegtes Schaffen sind: Volk und Rasse. In anderen europäischen Ländern, in Ungarn, Frankreich und Rußland, haben sich die Komponisten zu Schulen zusammengeschlossen, einig in der Verwurzelung im bodenständigen Volkslied. Zu dieser Haltung müssen wir heute zurückfinden. Wir fühlen uns als Jugend nur als Träger einer organisch wachsenden Entwicklung, die den Fortschritt nicht »macht«, sondern Bestandteil einer solchen Entwicklung ist.

Herzog: In welcher Form soll dann die musikalische Jugendbewegung in die Kulturarbeit der HJ. eingebaut werden? Ich kann mir denken, daß von der in Jahrzehnten geleisteten Arbeit manche wertvolle Anregung übernommen werden kann. Auf der anderen Seite steht aber die Persönlichkeit Fritz Jödes, über dessen Wirken auch heute noch eine einige Meinung nicht zu erreichen ist.

Günther: Die musikalische Jugendbewegung war trotz ihrer Forderung durch amtliche Stellen im Grunde ein fragwürdiges Gewächs. Die Jugend selbst hatte wenig in ihr zu sagen. Ihr Kern war eine Pädagogenbewegung, in der sich Erziehungsideologen mit entlehnten sozialistischen und liberalistischen Ideen ihre Hausmacht sicherten. Der gesunde Keim lebte nur in wenigen Menschen. Sie entstand um die Jahrhundertwende als Protest gegen den öffentlichen Musikbetrieb, der die Kunst zur Ware herabwürdigte und eine unüberbrückbare Kluft zwischen Künstler und Hörer aufriß. Als die ältere Wandervogelbewegung mit ihrem Ruf: »Zurück zur Natur« den erlösenden Ausweg zum eigenen Musizieren und zum Volkslied wies, war ein gesunder Fingerzeig gegeben. Die vorbildliche Arbeit von Walter Hensel, der wußte, daß ein Lied nicht dann volkstümlich ist, wenn jeder es verstehen kann, sondern, wenn jeder sich zum Mitsingen gedrängt fühlt, ist auch für die Gegenwart eine gesunde Grundlage.

Herzog: Dann bejaht die HJ. doch ohne Zweifel auch die praktische Arbeit Werner Altendorfs, der der Bewegung gerade in der eben von Ihnen ausgeführten Richtung wertvollstes Kulturgut schenkte?

Günther: Selbstverständlich! Nicht so einfach liegt für uns der *Fall Jöde*, zumal in den Kreisen der HJ. sein Wirken verschiedenartig beurteilt wird, was an sich verständlich ist, weil seine Jünger zum Teil wirklich erfolgreiche Vorarbeit geleistet haben. Man muß hier grundsätzlich von dem Musikpolitiker Jöde abrücken. Er ging auch vom Volkslied aus, verfiel dann aber dem Irrtum, die ganze Musik reformieren zu wollen. Nach seiner Lehre sollte die Musik aus ihrer fachlichen Enge erlöst werden. Und er bearbeitete die Jugend mit einer Kanonade von Schlagworten, die sie selbst nicht begreifen konnte, weil ihr zum Verständnis alle Grundlagen fehlten. Jeder Berufsmusiker wurde als Virtuose verdächtigt, das Konzert als bürgerliche Einrichtung abgelehnt. Nach Jöde gab es keine unmusikalischen Menschen. Man müsse nur ihre schöpferischen Keime zur Entfaltung bringen. Daß das musikalische Erleben sich selbst die Technik erschaffe, ist eine glatte Utopie. Jödes Abgleiten in die marxistische Ideenwelt ist zu bekannt, als daß sie noch einmal mit Beispielen belegt werden müßte. Er ist, wie sein Freund Heinrich Martens, von dem damaligen Musikpapst Preußens, Leo Kestenberg, auf jede Weise so unterstützt worden, daß man seine Arbeit mit der Richtung des schwarzroten Systems identifizieren mußte. Es ist deshalb nicht verwunderlich, wenn die HJ. nicht mit fliegenden Fahnen die jödische Jugendbewegung begrüßt, sondern sich von ihm und seiner Gefolgschaft distanziert. Die Tatsache, daß der Dissident Jöde heute Singestunden ankündigt, in denen »Gott zu Ehren« gesungen wird, bestätigt nur die Richtigkeit unserer Haltung, die sich auf die Kulturrede des Führers auf dem Reichsparteitag 1933 der NSDAP. in Nürnberg beruft, daß nämlich »unter keinen Umständen die Repräsentanten des Verfalls, der hinter uns liegt, plötzlich die Fahnenträger der Zukunft sein dürfen«. Wir werden nach Bedarf auf die positiven Werte der Jugendmusikbewegung zurückgreifen, aber erst dann, wenn unsere eigene Arbeit in eine festere Form gegossen ist.

Herzog: Programmatische Ausführungen können doch nur das allgemeine Gefäß umreißen, in dem die Idee selbst in die Wirklichkeit umgesetzt werden soll. Die Forderung nach heldischer Musik ist gerade in unseren Tagen häufig mißverstanden worden. Sie hat ihren Ausdruck in einem Primitivitätskult gefunden, der die Musik um ihre eigensten Entwicklungs- und Ausschwingungsmöglichkeiten bringt. Wie weit spannt die HJ. den Rahmen ihrer musikalischen Zukunftsarbeit?

Günther: Wenn wir von der Gegenwart in die Vergangenheit schauen, so werten wir die Kunst dieser Epochen nicht nach ihrem Stil allein, sondern nach ihrer ganzen Haltung. Da erscheint uns beispielsweise Beethovens »Egmont-Musik« als Ausdruck absoluten heldischen Gefühls. Wenn ich dieses sinfonische Werk nachdrücklich herausgreife, so deshalb, um fest-

zustellen, daß uns jede Spielform als ein Gegebenes wertvoll ist, wenn sie den Geist unserer Zeit offenbart. Denn nicht nur der Kunstwert, sondern auch der Lebenswert eines Werkes entscheidet. Das deutsche Wesen ist im Laufe der Jahrhunderte im Kern unverändert geblieben, wie das Volkslied, das stets unmittelbarer, lebendiger Ausdruck der seelischen Strömungen der Menschen war. Da es jede nur denkbare Gestaltungsfreiheit gestattet, bleibt es Ausgangspunkt jeder musikalischen Erziehungsarbeit. Neben dem Volkslied ist die Spielmusik ein naturgegebener Beginn, sofern sie einfach und groß spricht. Von hier aus haben wir das Sprungbrett zur großen Form der Sinfonik.

Herzog: Bekanntlich hatten die Jugendmusiker um Jöde eine neue Musikgesinnung im Sinne einer objektiven und überpersönlichen Einstellung propagiert auf Grund der Beethoven und die Romantiker in Acht und Bann getan wurden. Heute wird für die Kunst schlechthin von Regierungsseiten eine »stählerne Romantik« gefordert. Bekennt sich die HJ. zur deutschen Romantik?

Günther: Novalis hat einmal den Sinn der Romantik in den treffenden Satz gekleidet: »Nach innen geht der geheimnisvolle Weg.« Romantik ist der Ansatzpunkt jeder deutschen Musik, die im Gefühl verankert ist. Auch in der Musik werden wir eine neue Romantik erleben. Aber vor ihr steht der Sturm und Drang der Entwicklungsjahre, die wir heute noch als Lücke sehen. Wesentliches Kulturgut kann nicht auf Kommando nachwachsen, sondern nur aus der Resonanz der nationalsozialistischen Idee langsam emporblühen. Durch Adolf Hitlers Einigungswerk ist der Boden für die neue Musik und ihren Musikanten zur Saat bereitet. Die Ernte wird zeigen, ob sie fruchtbar aufgegangen ist.

Herzog: Wenn man den Musikbetrieb der letzten fünfzehn Jahre überschaut, so begreift man ohne weiteres, daß das Volk den falschen Propheten und den von ihnen vertretenen -ismen den Rücken kehrte. Musikalisches Schaffen ist nur möglich als Ausdruck einer Gemeinschaft, die es trägt und innerlich verarbeitet. Wird die HJ. einmal eine tragfähige Grundlage für diesen Geist bedeuten?

Günther: Sie wird es nicht nur, sie ist bereits heute eine geschlossene Gemeinschaft, festgefügt vom Führer bis zum letzten HJ.-Mann, weil die kulturelle Arbeit in enger Verbindung mit der politischen Erziehung geleistet wird. Erst in der Einheit von Musikschaffen und Weltanschauung empfängt diese Kunst ihren Wesenscharakter als sichtbaren Ausdruck des Dritten Reiches. Damit wird sie zur Kämpferin für die nationalsozialistische Idee, deren Geist von der HJ. immer neu entfacht wird.

* * *

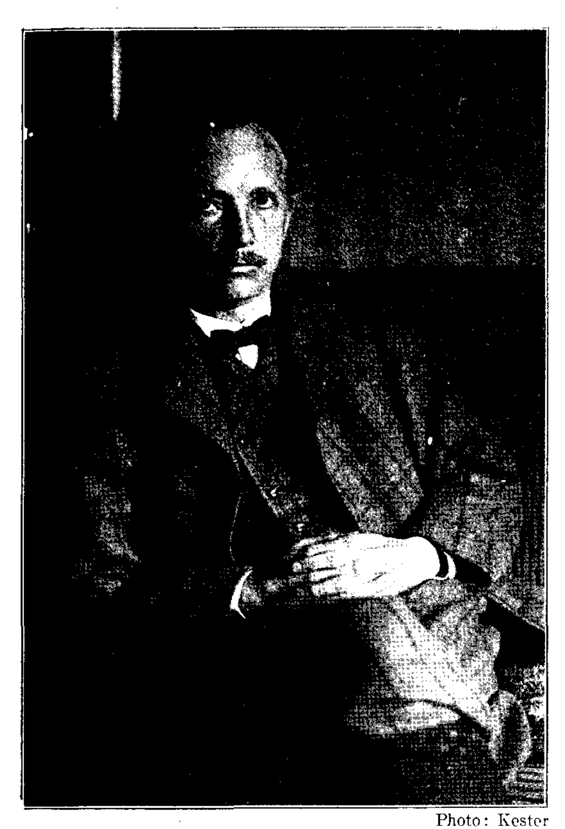
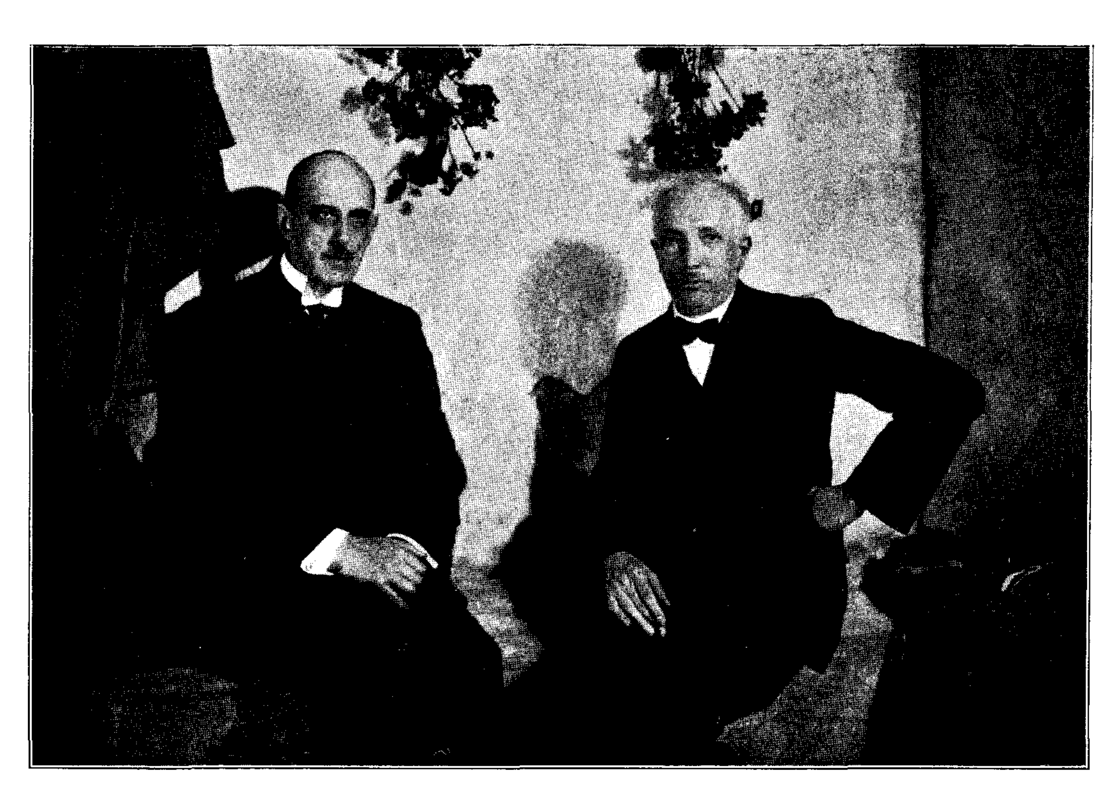


Photo: Kester

1909



1908



Max von Schillings und Richard Strauß
bei der Berliner Generalprobe der »Frau ohne Schatten« (1920)



Lola Artôt de Padilla als Oktavian



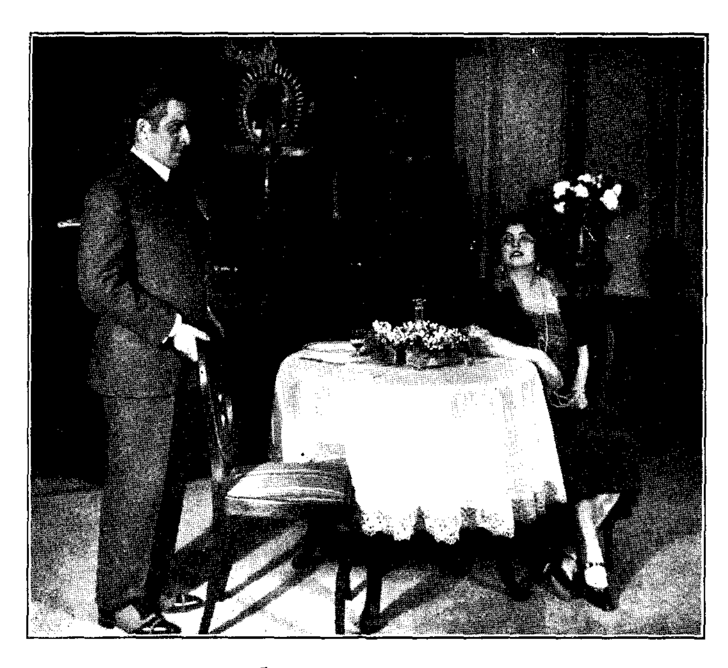
Paul Knüpfer als Lerchenau

Berliner Generalprobe zum „Rosenkavalier“ (1911)

Knüpfer Hempel Henke
Rothauser



Berliner Generalprobe von „Intermezzo“ (1925)
Richard Strauß — Maria Hussa — Theodor Scheidl



Intermezzo (1925)
P. Stieber-Walter — Maria Hussa



Berliner Generalprobe zu »Ägyptische Helena« (1928)

Gutheil-Schoder Laubenthal Maria Müller Rich. Strauß Guszalewiz Schorr



Skizze zu »Ägyptische Helena« I. Akt (Sturm)
von P. Aravantinos

Amtliche Mitteilungen der Reichsjugendführung

Abteilung Schulung und Kulturarbeit

Reichsjugendführung
Abteilung Schulung
und Kulturarbeit

Berlin NW 40, den 26. 4. 1934
Kronprinzenufer 10

Anordnung!

An alle Obergebiete und Gebiete.

Die Reichsjugendführung, Abteilung Schulung und Kulturarbeit, eröffnet mit Beginn des Wintersemesters in Zusammenarbeit mit dem Preußischen Kultusministerium in Berlin eine staatl. Musik-Schule. Mit der Führung der Anstalt sind der Musikreferent der RJF., Johannes Günther, und Professor Dr. Eugen Bieder, Sachberater für Musikerziehung im Preußischen Kultusministerium, betraut worden. Die dort auszubildenden Jugendmusik-Führer werden in einem einsemestrigen Lehrgang in folgenden Lehrfächern unterrichtet: Singschulen, Instrumentationslehre, Musik im Heim, Laienspiel, Musik im Auslandsdeutschtum, Musikunterricht, Jugend- und Schulfunk, Vorbereitung von Kursen, Kulturpolitik, Deutsche Jugend- und Laienmusik, Musiktheorie, Militärmusik. An die Obergebiete und Gebiete ergeht die Aufforderung, bis zum 15. Juni d. J. einen Kameraden vorzuschlagen, der sich auf Grund seiner musikalischen Begabung und seiner Führereigenschaften für die Ausbildung eines Jugendmusik-Führers eignet. Als Unterlagen sind einzureichen: Lebenslauf, Zeugnisse (Obersekunda-Reife), bisherige Tätigkeit usw. Die durch den Besuch der staatl. Musikschule für den Studierenden entstehenden Unkosten werden mit den Obergebieten und Gebieten bzw. mit den Studierenden von der Abteilung S der RJF. geregelt.

Der Leiter der Abteilung S:
gez.: Willi Körber
Obergebietsführer.

Unsere Meinung

DER LANDGRAF ALS VATER ELISABETHS

Auch in der *Musikkritik* harrt noch mancher Übelstand der Abhilfe, eine Tatsache, die die verantwortlichen Führer der Standesvertretung der Kritiker längst erkannt haben. Zumal in der Provinz treiben noch viele Schreiberlinge ihr Unwesen. Ihr von keinerlei Sachkenntnis getrübtes Gemüt leistet sich Stilblüten, die jedem Witzblatt zur Ehre gereichen würden. Was soll man dazu sagen, wenn ein Blättchen in dem badischen *Kehl* einer Sängerin bestätigt, daß sie »gut gewachsen und doch noch jugendlich schlank, geschmackvoll und doch nicht überladen im Kostüm« aussieht und »in keiner Weise so manchen angejährteren Primadonnen des Konzertsaales« gleicht. Diese Sängerin trug u. a. Lieder von Hugo Wolf vor, über die der Referent sich folgende Erläuterung gestattete: »Dann kamen vier Lieder: »Der Musikant«, »Die Fußreise«, »Heimweh« und »Über Nacht« von Hugo Wolf zu Gehör, dem genialen Grazer, der 1903 gänzlich umnachtet an Hirnerweichung gestorben ist. Aber Wolf hat diese so innig empfundenen Lieder noch in seiner gesunden Jugendzeit geschrieben; es findet sich nichts Verzerrtes oder gar Tolles in diesen ansprechenden Liedern, wie es selbst im »nervösen« Frühstand in der Paralyse unvermeidlich gewesen wäre.« Nun, das schreibt einer in Kehl, aber er hat auch in der Großstadt seine Konkurrenten. Die Industriestadt Essen-Ruhr scheint ein Eldorado solcher Stilblätter zu sein. Wir werden bei der nächsten Gelegenheit Kostproben aus der »Essener Volkszeitung« und »Essener Allgemeinen Zeitung« bringen. Daß Sachkenntnis selbst in der Reichshauptstadt nicht immer als Voraussetzung der

kritischen Arbeit vorhanden ist, bewies der Referent des ehemals Mosseschen Weltblattes in der Kritik einer »Tannhäuser-«Aufführung der Staatsoper, wo er den Landgrafen zum Vater der Elisabeth erhob, obwohl auf jedem Programm Elisabeth als Nichte des Landgrafen figuriert. Nicht einmal Wissen, sondern ein flüchtiger Blick auf den Theaterzettel hätte genügt, um solche Schnitzer zu vermeiden.

WENN AKADEMIKER MUSIZIEREN . . .

Die von der Abteilung für Musik in der *Preußischen Akademie der Künste* veranstalteten Konzerte sind beinahe die einzigen Anlässe geworden, die der zeitgenössischen Musik Raum zur Entfaltung und Ausbreitung geben, noch dazu in einer Weise, die schon durch die Mitwirkung des Philharmonischen Orchesters Höchstleistungen der Wiedergabe sichert. Wenn bei solcher Gelegenheit *Pfitzner* mit einem Nebenwerk, wie dem achtstimmigen »Kolumbus«, oder, in weitem Abstand natürlich, *Wilhelm Kempff* mit seiner *Friderizianischen Ouvertüre*, einem oberflächlichen Charakterstück, zu Wort kommt, so mag für solche Programmpolitik der Wille sprechen, möglichst viele Komponisten auftreten zu lassen. Unter diesem Gesichtspunkt ist auch die Mitwirkung *Max Trapps* mit einem stilistisch längst überholten *Nocturne* erklärlich. Aber was hat *Max Butting* in diesem Kreise jüngerer Akademiker zu suchen? Zugegeben, daß er unter dem Kestenberg-System in die Akademie berufen wurde. Aber auf Grund welcher musikalischen Leistung? Was er in Donaueschingen und anderswo als Wortführer des linken Flügels einer international orientierten Komponistenclique geleistet hat, ist für das neue Deutschland wertlos. Also müßte er schon mit einem Werk von echtem Gehalt antreten. Und ein solches ist er bis heute schuldig geblieben. Seine »*Trauermusik*« war in der Blutleere der Erfindung und der Floskelhaftigkeit der stilistischen Haltung wirklich eine traurige Angelegenheit. Papiermusik ohne schöpferische Gnade! Bitte etwas mehr Zurückhaltung, meine Herren!

WILHELM KEMPFF: »FAMILIE GOZZI«

OPERN-URAUFFÜHRUNG IN STETTIN

Die Frage der Erneuerung der Oper ist im Grunde stets eine Auseinandersetzung mit dem musikdramatischen Koloß Richard Wagners, dessen »Überwindung« nicht so einfach erscheint, wie seine zeitgenössischen Antipoden vermeinen. *Wilhelm Kempff*, vielgerühmt als Pianist von hohen Graden und eigenwilligem Format, geht ihr aus dem Wege, indem er bei der opera buffa der Italiener anknüpft, wie er in seiner »*Familie Gozzi*« überhaupt stofflich und musikalisch dem romanischen Geist huldigt, nachdrücklich bestätigt in der von dem italienischen Staatschef Mussolini angenommenen Widmung des Werkes. »Familie Gozzi« ist als dramatischer Stoff für uns Deutsche kein rechter Begriff, denn wer kennt diese vom Großvater bis zum Enkel von der Dichteritis und vom Schuldenmachen befallene Schriftstellerfamilie, die von der Arkadierin Luisa, die in den Kreis hineinheiratete, beherrscht und tyrannisiert wird. Den soeben aus Dalmatien ins Elternhaus heimgekehrten Schwager Carlo Gozzi (als »Turandot«-Dichter in die Literaturgeschichte eingerückt) will Luisa auf der Stelle reich verheiraten zwecks Sanierung der Familie. Da Carlo bereits anderweitig gebunden ist, sucht sie durch Intrigen vergeblich ihr Ziel zu erreichen. Seiner dichtenden Schwägerin zum Trotz gewinnt Carlo im operettenhaften Finale der Oper Geld, Ehre und Liebe. Neben der reichlich konventionell geratenen Liebeshandlung läuft noch ein Dramen-»Preis-

ausschreiben«, das die einflußreiche Procuratessa Tron unter den Mitgliedern der Familie Gozzi veranstaltet. Carlos Vorschlag, statt stelzender schwülstiger Dramen eine volkstümliche Harlekinade aufzuführen, wird von der Procuratessa angenommen. Hier glaubte Kempff den Schwerpunkt der Opernidee festgelegt zu haben. »Zu lange schon stolziert das Drama auf hohen Kothurnen, zu lange schon ist es eine stolze Dame, die das Volk verachtet. So schrieb ich eine Komödie — vom Fürsten Tartaglia, Prinz Harlekin und der Colombine.« Die Vorbedingung einer komischen Oper, die Anspruch auf Volkstümlichkeit erheben will, ist die Allgemeinverständlichkeit der Fabel. Und daran hapert es in dem Textbuch in bedenklicher Weise. Wie weit der nichtgenannte *Erich Noether* oder Kempff selbst als Überdichter des Noetherschen Entwurfes an diesen Mängeln beteiligt sind, ist nicht weiter wesentlich. Bei der Vertonung ist Kempff mehr von der spielerischen Idee des Werkes abgeglitten, indem er die Gestalt der Luisa menschlich und musikalisch so in den Vordergrund stellte, daß die Mitspieler zu bloßen Figuranten wurden. Als verbindendes Glied zieht sich ein venezianisches Gondellied in schönem D-dur durch die ganze Oper.

Daß Wilhelm Kempff ein Komponist von erstaunlicher Formbegabung ist, beweist die Aufteilung der Oper in 19 Nummern, die sich mit geschickten Übergängen zu einem Ganzen runden. Sein musikalischer Dialog ist immer klar, nicht klanglich übermäßig belastet, dabei gesegnet mit graziösen Floskeln und barocken Schnörkeln von parodistischem Reiz. Die einfach konturierte Form, ob Arie, Romanze, Fuge oder Rondo, zwingt Kempff zum Maßhalten und bewahrt ihn vor elementaren Ausbrüchen. Der Orchestersatz ist immer durchsichtig und geläufig, er trägt die Singstimmen in vorbildlicher Leichtigkeit. Das Recht der Erstgeburt bezüglich der melodischen Erfindung wird der Komponist kaum für sich in Anspruch nehmen können. Seine umfassende Literaturkenntnis verführt ihn zu einem Eklektizismus, der die Inspiration durch handwerkliche Geschicklichkeit ersetzt. Von Cimarosa bis Richard Strauß sind Elemente in seine Partitur gewandert und umgeschmolzen worden. Den stimmakrobatischen Reizen eine Koloraturarie stand Strauß' Zerbinetta-Arie Pate. Die reife frauliche Gestalt der Procuratessa ist der »Rosenkavalier«-Marschallin allzu deutlich verpflichtet. Die Verwendung gregorianischer Rudimente stört den Komponisten ebensowenig wie Kirchentonschlüsse. Sein musikalisches Temperament ist stark genug, um Eigenes und Fremdes zu abgerundeter Klangwirkung zu vernieten. In der Mischung aus deutschen und italienischen Stilproben ergibt sich ein Kaleidoskop anregender Musik, die die Mitte zwischen Operette und Spieloper hält. Hätte Kempff sich für die Gattung der Operette entschieden, so wäre das Ergebnis ohne Zweifel positiver gewesen, denn dann hätte er in der bewußten Parodie ein seiner Eigenart entgegenkommendes Mittel zur Entfesselung unbekümmerter Spiellaune gefunden. Auch der kritischen Bewertung wären dann manche Einwände entzogen worden, die einer Oper gegenüber in negativem Sinne ins Gewicht fallen.

Die Uraufführung, der neben zahlreichen prominenten Gästen aus dem deutschen Musikleben auch der italienische Botschafter Exz. *Cerruti* und der Reichsdramaturg Dr. *Rainer Schlösser* beiwohnten, hatte einen starken Publikumserfolg. Unter *Albrecht Nehrings* beschwingter musikalischer Leitung bestand das hochstehende Sängerensemble in Ehren. In der »Hochdramatischen« *Maria Junck*, dem wuchtigen Heldenbariton *Wilhelm Schmidt-Scherf*, dem warm ansprechenden Alt *Marga Baakes-Bolitsch* und dem entwicklungsfähigen Koloratursopran *Hanne Friedel Grether* entdeckte man sogar überragendes gesangliches Format. Das von Dr. *Peter Andreas* übersichtlich und bunt bewegte Spiel hätte eine stärkere tänzerische Auflockerung vertragen können. *Max Fritzsches* Szenenbilder besaßen farbige Leuchtkraft und atmosphärischen Stil. Der anwesende Komponist wurde immer wieder vor den Vorhang gerufen. *Friedr. W. Herzog*

DAS DRITTE BRUCKNER-FEST MANNHEIM

28.—30. April 1934

Zwei Einführungsabende Prof. Dr. Grüningers, des Vorsitzenden des Badischen Bruckner-Bundes, brachten die VII. und VIII. Sinfonie an zwei Klavieren, von *Klara* und *Elisabeth Ernst*-Heidelberg in der unübertroffenen Bearbeitung Dr. *Karl Grunskys* hingebungsvoll gespielt. Im Konferenzsaal des Schlosses begrüßte Oberbürgermeister Dr. *Renninger*, Dr. *Grüninger* und Prof. *Max Auer* die Gäste. Über die Tätigkeit der I. B. G. und des badischen Bruckner-Bundes berichteten Reg.-Rat Prof. *Franz Moissl*-Wien und Schriftführer *Hermann Meister*-Heidelberg. Dann sprach *Oskar Lang*-München über »Bruckners geistesgeschichtliche Stellung« in fesselnder Weise.

Das Orchester des Nationaltheaters brachte unter seinem Kapellmeister Dr. *Ernst Cremer* sehr farbig die VII. Sinfonie. Nur hätte der Schluß letzte Steigerung, ekstatische Entrücktheit gefordert. Sicher erfaßte Cremer das janusköpfige Brucknerscher Scherzi, wurde aber auch dem Adagio gerecht. Der Beethovenchor Ludwigshafen sang das 7stimmige »Ave Maria« und »Christus factus est« unter der sorgsam vorbereiteten Leitung Studienprof. Fritz Schmidts.

Im Mittelpunkt des Festes stand das Chorkonzert des Sonntags im vollbesetzten Nibelungensaal. Der gemischte Chor des Lehrergesangvereins Mannheim-Ludwigshafen sang die große Messe in f-moll mit vollem Einsatz seines ausgezeichneten Stimmaterials. Generalmusikdirektor *Philipp Wüst* umrahmte die Chorsätze mit seinem Nationaltheaterorchester in reicher sinfonischer Fülle. Der gewaltige Zug dieser Messe ins Unendliche konnte würdig gewahrt werden. Um so dankenswerter ist die durchgehaltene Einmütigkeit zwischen den Chor- und Orchestermassen, als der Dirigent bisher noch kaum Gelegenheit hatte, mit diesem Chor in großen Aufgaben zusammenzuwachsen. Nicht ganz so glücklich fügten sich einige Solistenstellen in die überirdische Weihe des Ganzen; zumal der Tenor *(Heinrich Kuppinger)* weckte etwas störend Opernerinnerungen, was man aber solch vielbeschäftigten Bühnensängern nicht übel nehmen kann. Besser wurden seine Kollegen *Heinrich Hölzlin* (Baß), besonders *Erika Müller* und *Irene Ziegler*, dem Geist der Musica sacra gerecht. Sie halfen dem energischen und umsichtigen Leiter, die vielen versteckten Schönheiten dieser starkempfundenen Messe herauszuarbeiten und ihr einen breiten Kreis neuer Freunde zu werben.

In der Sonntag-Morgenfeier spielte das *Kergl-Quintett* Bruckners einzige Probe kammermusikalischer Arbeit: sein Streichquintett in F-dur. Die klangschöne Wiedergabe erinnerte daran, neben dem Sinfoniker und seinem Makrokosmos nicht den Kammermusikkomponisten zu vergessen: im Mikrokosmischen hat er uns kaum weniger zu sagen, wenn schon sich auch hier die Schneegipfel seiner geistigen Landschaft spiegeln. — Als das Quintett verklungen war, sprach Prof. *Franz Moissl* über »Unsere Aufgabe für Bruckner«. Er gedachte der Bruckner-Kämpen auch in Württemberg (Karl Grunsky) und in der Schweiz (Ernst Kurth) und begrüßte, daß einer der niederländischen Gäste in seinem Heimatlande einen Bruckner-Bund ins Leben ruft. Selbst in Amerika dringt Bruckner siegreich vor.

Höhepunkt und Ausklang des Festes wurde das II. Sinfoniekonzert unter *Siegmund von Hausegger* im gutbesetzten Musensaal. Es brachte zwei Zeugen früher und reichster Schaffenszeiten des Meisters: die g-moll-Ouvertüre aus den Linzer Jahren und die letzte seiner vollendeten Sinfonien: die VIII. Stilgeschichtlich fesselnd und überraschend wurde die Ouvertüre, die noch kaum Wagnersche Einflüsse erkennen läßt, dafür um so mehr solche der besten Opern der Bühnenspielpläne der 1850er Jahre. Und doch steckt schon in diesem bunten Torengewande die ganze sehnige Kraft des spät in heilig-zäher Arbeit Heranreifenden. Mit liebevoller Treue gab Hausegger in unverblümter Offenherzigkeit

das Opernhafte wieder, das andere vielleicht in großer Gebärde untertauchen zu müssen glauben, und ließ »rechts und links das Zeug los«. So wurde er instinktsicher diesem köstlichen Jugendwerk gerecht. Um so ernster konnte er für den reifen, eigengefestigten Bruckner mit der mächtigen VIII. zeugen. Hausegger stellt die große Linie al fresco über virtuose Beherrschung der Einzelheiten und wird so ein Brucknerdirigent, der auch dank seiner Werktreue Beachtung verdient. Der Beifall war anhaltend und ließ das an Eindrücken so reiche Fest würdig ausklingen. *Friedrich Baser*

ZU CARL REINECKES 110. GEBURTSTAG

am 23. Juni 1934

In einer Zeit, die von neuem die Frage nach dem Wesen der Romantik in der deutschen Musikkultur aufzuwerfen beginnt, ist es unerläßlich, sich auch solcher Künstlererscheinungen zu erinnern, die infolge der Gediegenheit ihrer Kunstanschauung und musikalischen Arbeit unter dem Vorwurf der Rückständigkeit allmählich der Vergessenheit überantwortet wurden. Einer dieser Musiker, deren künstlerische Lebenswege die vielgestaltigen Erscheinungsformen der deutschen Romantik um wertvolle Züge bereicherten, ist Carl Reinecke, jener norddeutsche Meister, der nach alter Art in seinem musikalischen Wirken hervorragende Fähigkeiten als Komponist, Schriftsteller, Pianist, Dirigent und Quartettspieler vereinigte, dessen musikalisches Schaffen aber schon zu Lebzeiten mit dem unheilvollen Urteil eines Mendelssohn-Epigonen und musikalischen Reaktionärs belastet wurde. Es ist an der Zeit, die völlige Entstellung des geschichtlichen Reinecke-Bildes zu berichtigen, wozu ein ernsthaftes Nachspüren seines musikalischen Werdeganges ohne weiteres die Handhabe bietet. Wir erfahren dann nämlich zu unserer Überraschung, daß die Wurzeln seiner Ausbildung weit in die alte Hamburger Kantorentradition zurückreichen und über seinen Vater, den biederen Altonaer Musiklehrer, und dessen Lehrer Chr. Fr. G. Schwencke in Hamburg noch zur Welt C. Ph. E. Bachs Beziehungen aufweisen. Wir sehen, wie der Knabe gemeinsam mit seinem um wenige Jahre älteren Freunde Cornelius Gurlitt vom Vater zum Studium der alten Werke von Marpurg und Albrechtsberger angehalten wird und sich in jungen Jahren eine solide kontrapunktische Technik aneignet, so daß ihm das Improvisieren von Fugen und Spiegelkanons zur selbstverständlichen Spielerei wird. Wir sehen, wie im Klavierunterricht des Knaben neben den Schulen von A. E. Müller und Hummel fast nur Werke von Bach, Haydn, Mozart und Beethoven studiert werden, und erleben anderseits, daß, als der Vater später zögernd Mendelssohn, Chopin, Thalberg und Liszt einbezieht, gerade die Werke von Chopin und Liszt es sind, die sich der Sohn abschreibt. Freilich lernt der Jüngling dann auch Mendelssohns Schaffen in größerem Umfang kennen, und es kann nicht wundernehmen, daß er sich daran zu begeistern weiß und in eigenen Kompositionen dem Heros nachzueifern sucht. Dieser Einfluß verliert sich jedoch sehr bald. Denn einerseits taucht Reinecke in eine ganz neue geistige Welt, von der er stärkste Anregungen empfängt, als er im Jahre 1843 in Kopenhagen mit der dänischen Romantik um Weyse, Hartmann, Gade und die Dichter Oehlenschläger und Andersen Fühlung nimmt (Näheres über die dänische Romantik und Reineckes Jugendjahre siehe in der demnächst in der Altonaischen Zeitschrift erscheinenden Studie über Cornelius Gurlitt.) Anderseits aber lernt er im gleichen Jahre die Kammermusik Schumanns kennen, gerät sogleich in den Bann des Großmeisters — für eine kurze zweite Periode auch in seinem eigenen Schaffen — und setzt nun mit ganz wenigen Freunden lange Jahre hindurch seine ganze Kraft als Klavierspieler und Quartettbratschist, später auch als Dirigent und Schriftsteller, für den Kampf um Schumanns angefeindete und verhöhnte Werke ein mit

dem Erfolg, daß allerorten in deutschen Gauen Gemeinden von Schumann-Bekehrten erwachsen — eine Leistung, die allein schon seinen revolutionären Geist beweist. Daß er sich als Komponist verhältnismäßig rasch von Einflüssen jeglicher Art freizumachen und in der überwiegenden Mehrzahl seiner zahllosen Werke (die man als dritte Schaffensperiode zusammenfassen kann) völlig selbständige Wege einzuschlagen gewußt hat — hervorgehoben seien namentlich nur die 3. Sinfonie und die Brahms gewidmete Cellosonate op. 238 — wird ebenso oft verkannt wie die Tatsache, daß der »Reaktionär« Reinecke während seiner 35jährigen Dirigententätigkeit im Gewandhaus musikalischen Neuerern von Liszt und teilweise auch Wagner an in langer Kette bis zu Richard Strauß hin immer wieder Bahn gebrochen hat. Wir sollten uns an seinem 110. Geburtstage erneut unserer Verpflichtung diesem Künstlerleben gegenüber bewußt werden und uns zumindest um eine Richtigstellung der üblichen Anschauungen von seinem künstlerischen Wirken und Schaffen bemühen. Dr. *Heinz Funck*

BEETHOVEN-FEIER 1934 IN BONN

Der Verlauf des *XIX. Kammermusikfestes des Beethoven-Hauses* hat die Erkenntnis bestätigt, daß die Krise, die fast alle Musikfeste der Nachkriegszeit mehr oder weniger in Mitleidenschaft zog, ihnen teilweise sogar die Existenzbedingungen nahm, an dieser aus einem Gedanken heraus geborenen Institution, der ein kostbares Erbe zu betreuen als eine unabweisbare Pflicht erkannte, ohne wesentliche Schädigung vorübergegangen ist. Das erwies der von Tag zu Tag steigende Besuch, der am Morgen des Festes Christi Himmelfahrt die Beethoven-Halle fast bis auf den letzten Platz füllte, zeigte auch das Programm und seine Durchführung, an der das *Schulze-Prisca-*, das *Havemann-* und das *Wendling-Quartett* in erster Linie beteiligt waren. *Adelheid Armhold, Paul Bender, Josef Pembaur* und *Wilhelm Backhaus* teilten sich in die solistischen Aufgaben. Pembaur spielte im ersten Konzert mit der ihm eigenen Elastizität der Gestaltung und seiner, alle Ausdrucksgebiete der romantischen Vorstellungswelt eines *C. M. v. Weber* erschöpfenden Vortragsart, seiner fein geschliffenen Technik und Anschlagskultur dessen As-dur-Sonate op. 39. Von Backhaus hörte man am dritten und vierten Abend die Waldsteinsonate bzw. die in As-dur op. 110 von Beethoven in einer alle Erwartungen übertreffenden und etwaige irrige Voraussetzungen korrigierenden Weise. Wer es noch nicht wußte, kann es heute wissen: daß Backhaus — von seiner höchstgesteigerten und kaum zu überbietenden Technik gar nicht zu reden — den klassischen Typ des Klavierspielers von heute darstellt, der in Ehrfurcht vor dem Kunstwerk und seinem Schöpfer auf jegliche subjektive Zutat verzichtet, aber des Meisters Absichten so poesievoll und in solcher Vollkommenheit erfüllt, daß man zu sagen versucht ist: er *spielt* nicht Beethoven, sondern im Augenblick des Nachschaffens *ist* er Beethoven, der Beethoven auf der Höhe seiner Künstlerschaft in der mittleren Schaffensperiode und der Beethoven, dessen Geist in den Sternen weilt und dem Gesang der Sphären lauscht, der Beethoven, der die As-dur-Sonate schuf. Paul Bender huldigte (am Flügel W. Ruoff) mit seiner feinen Stimmkultur dem 70jährigen *Richard Strauß* durch die tief durchforschte und nachempfundene Wiedergabe von zehn weniger bekannten Gesängen aus des Meisters glücklichster Zeit. Im Gegensatz dazu hatte Adelheid Armhold mit K. Delseit am Flügel für die Morgenaufführung am fünften Festtage von *Schumann* und *Brahms* meist Bekannteres gewählt. Aber der Liebreiz ihres in allen Lagen überlegen beherrschten Organs und die Empfindungstiefe, die die Darbietungen auszeichnete, errangen ihr ganz ungewöhnliche Ehrungen.

Von dem in den letzten Jahren durch seinen Wagemut und seine Pionierarbeit auf allen Gebieten seines Faches, nicht minder aber auch durch die gereifte, technisch abgeklärte

und von einem untrüglichen Stilgefühl geleitete Gestaltung seiner Aufgaben zu Ehren gelangten Prisca-Quartett hörte man im ersten Konzert, zur Erinnerung an den 150. Geburtstag *Louis Spohrs*, dessen von der Primgeige recht virtuose Leistungen verlangendes h-moll-Quartett op. 84/3 und das zweite der lieblichen »Sonnenquartette« Jos. Haydns. Mit einem interessanten Jugendwerk, dem von dem 18jährigen Max Schillings 1886 in Bonn geschriebenen e-moll-Quartett gedachte das Havemann-Quartett des im verflossenen Jahr so unerwartet früh dahingegangenen Meisters, und in Regers fis-moll-Quartett op. 121 boten die vier Künstler eine feingeistig durchleuchtete, namentlich den Modulationsreichtum des Werkes in seiner logischen Entwicklung klar aufhellenden Wiedergabe. Mit dem Wendling-Quartett teilten sie sich in die Ehren der beiden Beethoven-Tage, bei denen ihnen die Werke des frühen und mittleren Beethoven — op. 18/4 und op. 74 — zufielen, während Wendling und die Seinen in einer an Joachims beste Zeiten erinnernden Darbietung der Spätwerke 130 und 132 die Feier zu ihrem Höhepunkt steigerten und den Hörern zum Erlebnis werden ließen. Ihnen war es auch beschieden, dem Fest mit Mozarts G-dur-Quartett (K. V. 387) und, mit vier Kölner Kammermusikern, dem Oktett von Schubert einen unbeschwerten, fröhlichen Ausklang zu geben. *Th. Lohmer*

GÖTEBORGS ORKESTERFÖRENING

hat dieser Tage seine Konzertreihe, die 29. seit Gründung dieser Vereinigung, beendet. Der wirtschaftliche Tiefstand hat natürlicherweise auch auf das Göteborger Musikleben seine Spur gedrückt; doch es ist merkwürdig, daß gerade die größeren Konzerte mit ernstem Programm eine größere Anhängerschar zu sammeln vermochten, als die sogenannten populären Konzerte. Demgemäß waren die fünf Abonnementskonzerte des Konzertunternehmens, welche sich internationaler Dirigenten und Solisten zu erfreuen hatten, ausverkauft, desgleichen auch die Abonnenten der Sinfoniekonzerte fast vollzählig waren. Kapellmeister *Tor Mann* war künstlerischer Leiter der Vereinigung, und nicht weniger als 50 von den 77 Konzerten der Spielzeit fielen auf sein Teil. Von mehr bedeutenden Gastdirigenten, welche unter längeren oder kürzeren Perioden hier gewirkt haben, können folgende genannt werden: Sir Henry Wood, Ernest Ansermet, Hermann Scherchen, Anton Fleischer, Georg Höeberg, Egisto Tango, Olav Kielland und Adolf Wiklund. Aus der Reihe der Instrumentalsolisten sind hervorzuheben: Klavier: Jan Smeterlin, Alexander Borovsky, Jakob Gimpel, W. Witkowsky, Anita Harrison, und Olof Wibergh. Violinisten: Adolf Busch, Simon Goldberg, Emil Telmânyi, Bronislaw Gimpel, Francesco Asti und Gunna Breuning. Violoncellisten: Gregor Piatigorsky, Joseph Schuster und Stefan Auber. Von Vokalsolisten waren die bedeutendsten: Kirsten Flagstad, Sabine Meyen, Ruth Althén, Else Brehms, Margot Stahl, Grete Schou, Sven Nilsson, Einar Larsson, Joel Berglund, Joseph Hislop und Erling Krogh. Weiter haben verschiedene Chorvereinigungen mitgewirkt, und unter diesen haben die Wiener Sängerknaben einen besonderen Platz eingenommen. Die nordische Musik war während dieser Saison reichlich vertreten, und von neuen Werken, welche zum ersten Male gespielt wurden oder ihre Uraufführungen erlebten, können angeführt werden: Gunnar de Frumeries Variationen und Fuge, Natanael Bergs Klavierkonzert, Torsten Ahlbergs Präludium und Fuge, Albert Hennebergs Sinfonie Nr. 4, Ture Rangströms Musik zu Ibsens »Brand« und seine 3. Sinfonie — Sang under stjärnorna —, Hilding Hallnäs' 4 Gedichte von Goethe, Carl Nielsens Sinfonia semplice, Gösta Nystroems Conserto für Streichorchester, Kurt Atterbergs Pastoralsuite, H. Saeveruds 50 Kleine Variationen, J. Emborgs Schuloper »Kaerestefolkene« und E. Kallstenius' Allegro sinfonico.

Auch die moderne Musik hatte ihren reichlichen Anteil, und von internationalen Kom-

ponisten waren vertreten: Hindemith, Bartok, Weiner, Weinberger, Radnai, Honegger, Ravel, Ibert, Strawinskij, Strauß, Rosenberg, Sibelius und Alfvén.
Den Hauptanteil der Hörfolge nahmen indessen die klassischen und romantischen Standardwerke der Orchesterliteratur ein.
Der 175 jährige Todestag Händels wurde mit einem größeren Konzert gefeiert, wobei des Meisters Oratorium »Messias« zur Aufführung kam. Schließlich können zwei Festkonzerte in der zweiten Hälfte des April, zur Huldigung der drei nordischen Meister — Stenhammar — Nielsen — Sibelius —, als ein hervorragendes Ereignis während dieser Spielzeit genannt werden.
Seitdem das Göteborger Konzerthaus am 13. Januar 1928 durch Feuersbrunst bis auf den Grund vernichtet wurde, hat der Göteborger Orchesterverein mit Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt, ein geeignetes Konzertlokal zu beschaffen. Jedoch nachdem man nun die Errichtung eines neuen, würdigen Musiktempels in Angriff genommen hat, wagt man zu hoffen, daß sich die Verhältnisse bedeutend bessern werden.

Emil Hansen

DIE NEUE OPER VON RICHARD STRAUSS

Es ist bekannt, daß die neue Oper, an der der siebzigjährige Meister Richard Strauß arbeitet, und von der der erste Akt bereits in Partitur, der zweite im Entwurf fertiggestellt ist, den Titel »*Die schweigsame Frau*« führt. Es ist im Grunde genommen der gleiche Stoff, der Mark Lothars in Dresden uraufgeführter Oper »Lord Spleen« zugrunde lag.
Der Textdichter des Opernbuches von Richard Strauß, Stefan Zweig, hat nun einem Mitarbeiter der »*Neuen Züricher Zeitung*«, *Roland Tenschert*, nähere Angaben über den Gang der Handlung gemacht. Diese spielt zur Zeit Händels in London, als dort die italienische Oper blühte. Der Held ist auch hier ein ohrenleidender alter reicher Junggeselle, der jeden Lärm und überhaupt alles Hörbare haßt. So ist er natürlich entsetzt, seinen eigenen Neffen und dessen Gattin als singende Mitglieder einer Operntruppe wiederzufinden. Er will nun seinen Neffen enterben und sich selbst noch einmal vermählen mit einer »schweigsamen Frau«. Durch allerhand Schabernack kommt aber nur eine Scheintrauung mit der singenden Gattin des Neffen zustande, die ihm nun im Verein mit den Kollegen der Operntruppe die Scheinehe zu einer Spektakelhölle macht. Zuletzt löst sich aber alles in Aufklärung, Versöhnung und Wohlgefallen auf.

VERLORENGEGANGENE MANUSKRIPTE: YRJÖ KILPINEN

ORCHESTERMATERIAL DER 6 FJELDLIEDER

Das vom Reichssender Frankfurt/Main am 17. März an Herrn Gerhard Hüsch, Berlin-Zehlendorf-West, Adalbertstr. 57, abgesandte Orchestermaterial (Partitur und Stimmen) zu den Liedern: Das Moor, Den Fjelden zu, Alte Kirche, Am Kirchenstrande, An das Lied, Fjeldlied — ist bisher nicht in Berlin eingetroffen; der Komponist macht Verleger und Veranstalter auf diesen Verlust aufmerksam und gibt gleichzeitig bekannt, daß das Aufführungsrecht dieser Lieder nur Herrn Gerhard Hüsch allein zusteht.

DER KOMPONIST H. KUNDIGRABER TEILT MIT

Die Uraufführung der Grünewald-Sinfonie von Hindemith in Berlin durch Wilh. Furtwängler veranlaßt mich zur Feststellung, daß ich vor drei Jahren unter demselben Titel und teilweise gleichen Satzüberschriften eine Komposition vollendete und dies auch bekanntgab. Das Werk wurde 1932 durch Prof. Dr. Havemann für das Berliner Kampfbundorchester aufgenommen, doch stellten sich der Aufführung Schwierigkeiten entgegen. Um nicht einmal als Plagiator dazustehen, sehe ich mich veranlaßt, diese Tatsachen bekanntzugeben.

SPOHR-FEIER

Die Intendantur des Staatstheaters in Kassel hat sich entschlossen, die geplante Spohr-Feier zum Gedächtnis an den 150. Geburts- und 75. Todestag auf Mitte September zu verschieben. Für die beiden Festkonzerte sind vorgesehen: Sonntag, den 16. September, 11¼ Uhr, Staatstheater: Kammermusikalische Morgenfeier. 1. Streichquartett op. 58. — 2. A-cappella-Chöre. — 3. Gedächtnisrede. — 4. Klarinettenlieder. — 5. Notturno für Harmoniemusik oder »Nonett«. — II. Festkonzert am Sonntag, den 23. September, 11¼ Uhr, Staatstheater: Ouvertüre zu »Faust« — Arien für Sopran aus »Jessonda« und »Faust« — Violinkonzert Nr. 15 — Sinfonie »Die Jahreszeiten«. — Außerdem ist die Neueinstudierung der Oper »Jessonda« in Aussicht genommen. Mit der Feier wird im Foyer des Staatstheaters eine Spohr-Ausstellung verbunden sein.

Bayreuther Bühnenfestspiele 1934

GESAMTINSZENIERUNG: Heinz Tietjen

DIRIGENTEN:

Dr. Richard Strauß; Carl Elmendorff; Heinz Tietjen; Franz von Hoeßlin

SOLISTEN:

PARSIFAL. Parsifal: Helge Roßwaenge; Kundry: Marta Fuchs; Amfortas: Herbert Janssen, Jaro Prohaska; Gurnemanz: Ivar Andrésen. Josef von Manowarda; Klingsor: Robert Burg; Titurel: Franz Sauer; Gralsritter: Fritz Marcks, Hans Wrana; Soloblumenmädchen: Franziska von Dobay, Irene Hoebink, Hildegard Weigel, Käthe Heidersbach, Irmingard Scheidemantel, Margery Booth.

MEISTERSINGER. Hans Sachs: Rudolf Bockelmann, Jaro Prohaska; Walter von Stolzing: Max Lorenz; Eva: Maria Müller, Käthe Heidersbach; Magdalena: Ruth Berglund; Veit Pogner: Ivar Andrésen, Josef von Manowarda; Beckmesser: Eugen Fuchs; Kothner: Herbert Janssen; Vogelgesang: Willy Störring; Nachtigall: Hans Wrana; Zorn: Gerhard Witting; Eißlinger: Gustav Rödin; Moser: Fritz Marks; Ortel: Edwin Heyer; Schwarz: Franz Sauer; Foltz: Richard Ludewigs.

RHEINGOLD. Wotan: Rudolf Bockelmann, Jaro Prohaska; Fricka: Sigrid Onégin; Freia: Käthe Heidersbach; Erda: Carin Carlsson; Woglinde: Franziska von Dobay; Wellgunde: Hildegard Weigel; Floßhilde: Margery Booth; Loge: Fritz Wolff; Donner: Herbert Janssen, Jaro Prohaska; Froh: Martin Kremer; Fasolt: Ivar Andrésen; Fafner: Josef von Manowarda; Alberich: Robert Burg; Mime: Erich Zimmermann.

WALKÜRE. Siegmund: Franz Völker; Sieglinde: Maria Müller, Kirsten Flagstad; Wotan: Rudolf Bockelmann, Jaro Prohaska; Brünhilde: Frida Leider; Fricka: Sigrid Onégin; Hunding: Josef von Manowarda; Walküren: Melitta Amerling, Erna Aubel, Carin Carlsson, Ruth Berglund, Lilly Neitzer, Grethe Kraiger, Margery Booth, Hanna Kerrl.

SIEGFRIED. Siegfried: Max Lorenz; Brünhilde: Frida Leider; Wanderer: Rudolf Bockelmann, Jaro Prohaska; Erda: Sigrid Onégin; Mime: Erich Zimmermann; Alberich: Robert Burg; Waldvogel: Käthe Heidersbach; Fafner: Josef von Manowarda.

GÖTTERDÄMMERUNG: Siegfried: Max Lorenz; Brünhilde: Frida Leider; Hagen: Josef von Manowarda; Gunther: Herbert Janssen, Jaro Prohaska; Alberich: Robert Burg; Gutrune: Kirsten Flagstad; Waltraute: Sigrid Onégin; I. Norn: Sigrid Onégin; II. Norn: Ruth Bergland; III. Norn: Melitta Amerling; Woglinde: Franziska von Dobay; Wellgunde: Hildegard Weigel; Floßhilde: Margery Booth.

Festspielorchester: 137 Mitglieder, I. Konzertmeister Professor Edgar Wollgandt vom Gewandhausorchester, Leipzig.

Festspielchor: 105 Mitglieder, Leitung Professor Hugo Rüdel. Bei der Festwiese der Meistersinger wirkt ein Sonderchor von 250 Personen, bestehend aus Bayreuther Bürgern, mit.

EINTRITTSKARTEN:

Numerierte Sitzplätze sind: 1. durch die Verwaltung der Bühnenfestspiele Bayreuth (Anschrift: Bayreuth Postfach 2/80). — 2. durch alle Büros von: American Expr. Comp., Thos. Cook & Son, Ltd., Hamburg-Amerika-Linie (Hapag), Mitteleuropäisches Reisebüro (MER), Norddeutsche Lloyd Bremen, Weltreisebüro Union (Cook), Wagon Lits // Cook Weltreiseunternehmen, sowie durch die weiteren durch Aushang kenntlichen Vorverkaufsstellen im In- und Ausland zu beziehen, und zwar: für eine Reihe von 6 Aufführungen (Meistersinger, Parsifal, Ring I oder Ring III) 180 RM.; für eine Reihe von 5 Aufführungen (Parsifal, Ring II) 150 RM.; für den geschlossenen Ring (4 Abende) 120 RM; Meistersinger allein (nur 31. Juli und 14. August) 60 RM.; Parsifal allein (nur 3. oder 11. August) 30 RM.

Bestellungen werden nur gegen sofortige Einsendung des vollen Betrages von 30 RM. pro Karte angenommen. Die Plätze werden in der Reihenfolge des Eingangs der Bestellungen zugewiesen. Die Verwaltung der Festspiele ist nicht verpflichtet, bezahlte Karten zurückzunehmen. Ausnahmsweise werden bezahlte Karten zum vollen Preis zurückgenommen, wenn die betreffende Aufführung ausverkauft ist und noch Bedarf an Karten besteht.

Bankkonto: Bayreuth, Bayerische Staatsbank. — Postscheckkonto: Nürnberg 35 369.

Zum Besuch der Bayreuther Bühnenfestspiele (22. Juli bis 23. August) werden Sonntagsrückfahrkarten nach Bayreuth Hauptbahnhof auf allen Bahnhöfen der Reichsbahn gegen Vorlegung der Festspiel-Eintrittskarten ausgegeben.

Sie gelten zur Hinfahrt jeweils am Tage vor den in den Eintrittskarten genannten Tagen von 00 Uhr an und an diesen Tagen selbst; zur Rückfahrt an den in den Eintrittskarten angegebenen Tagen von 20 Uhr an und am folgenden Tage bis 24 Uhr Ende der Rückreise). Ist dieser Tag ein Sonnabend oder Sonntag, so läuft die Geltungsdauer bis zum nächstfolgenden Montag 12 Uhr (spätester Antritt der Rückreise). Die Festspiel-Eintrittskarten werden beim Lösen der Sonntagsrückfahrkarten auf der Rückseite abgestempelt und sind bei der Fahrkartenprüfung auf Verlangen vorzuzeigen.

Musikwoche in Donaueschingen

Im Herbst 1934 wird hier eine alte Überlieferung wieder aufleben. Die Musikfeste werden als Musikwoche wieder erstehen und künftig alljährlich als »Neue Deutsche Volksmusik Donaueschingen« sich wiederholen. Laien- und Musikvereine aller Art werden sich beteiligen, werden neue, aus unserer Gegenwart gewachsene Volksmusik pflegen, singen und spielen. Demgemäß werden Aufführungen im Konzertsaal und im Freien sattfinden. Hausmusik, Chormusik und Gemeinschaftsmusik auf den verschiedensten Gebieten der instrumentalen Musikpflege werden von Musikfreunden, Chorvereinigungen, Musikvereinen jeder Art, wie sie in den einzelnen Fachgruppen in der Reichsmusikkammer zusammengeschlossen sind, dargeboten werden. Für Komponisten und ausführende Kräfte sind namhafte Preise vorgesehen. Eine Reihe von ausgewählten Beteiligten wird eine Urkunde über ihre Leistung im Dienste der »Neuen Deutschen Volksmusik Donaueschingen« ausgehändigt erhalten.

Alle Verleger und Komponisten, besonders die jungen, werden aufgefordert, Stücke und Werke für Hausmusik, Gemeinschaftsmusik aller Art, Musik für Laienorchester jeder Gattung, Volkslieder und Liederkantaten, Musik für einzelne Volks- und Hausmusikinstrumente für Aufführungen und im Konzertsaal an das Musikhaus Kanitz in Donaueschingen (mit Rückporto) zur Prüfung einzusenden. Für neue, sinnvolle Werke besteht eine besondere Bereitschaft.

Im Rahmen der Musikwoche wird eine Musikinstrumenten- und Musikalienschau Zeugnis ablegen einerseits von deutscher fortschrittlicher Qualitätsarbeit und andererseits von dem neuen Geiste der Musik.

In den Musikführerrat für diese große Aufgabe wurden berufen die bekannten Fachleute der Reichsmusikkammer, Dr. Max Burkhardt und Dr. Eberhard Preußner in Berlin, sowie der örtliche musikalische Leiter, der bekannte Komponist Hugo Herrmann. Die Organisation der Musikwoche haben in der Hand Hermann Kanitz, Inhaber des Musikhauses hier, ferner Verkehrswerbefachmann Erich Höll, die Musiker Hans Husadel und Karl Hinderschiedt.

Preisausschreiben

Der Steirische Tonkünstlerbund in Graz erläßt ein Preisausschreiben für das beste Kammermusikwerk für Streicher und Bläser bis zu sechs Instrumenten einschließlich mit oder ohne Klavier. Das für das Preisausschreiben eingereichte Werk darf weder gedruckt noch öffentlich zur Aufführung gelangt sein. Aus den eingereichten Werken werden durch eine Jury, der die Herren Hofrat Dr. Josef Marx in Wien, Hermann v. Schmeidel, Direktor des Konservatoriums des Steierm. Musikvereins in Graz, Prof. Hugo Kroemer, Pianist in Graz, und Hans Holenia, Komponist in Graz, als Preisrichter angehören, die drei besten ausgewählt und gelangen in einem öffentlichen Konzert in Graz zur Aufführung, bei welchem das Publikum von diesen drei Werken wieder das beste durch Wahl selbst bestimmen wird. Es wird ein Preis im Betrage von S 150.— ausgesetzt. Die für das Preisausschreiben bestimmten Kompositionen müssen in Reinschrift (Stimmen und Partitur mit metronomisierten Zeitmaß- und dynamischen Angaben, sowie Phrasierung), mit einem Kennwort versehen, bis längstens 1. Oktober 1934 bei der Geschäftsstelle des Steirischen Tonkünstlerbundes: Musikhaus Böhm, Graz, Joanneumring Nr. 12, eingereicht werden. Jedes Werk muß mit einem Briefumschlag versehen sein, der den genauen Namen und die Adresse des Einsenders enthält. Als Bewerber können nur Mitglieder des Steir. Tonkünstlerbundes und gebürtige Steirer in Betracht kommen.

* OPERN-URAUFFÜHRUNGEN *

WÜRTTEMBERGISCHES STAATSTHEATER IN STUTTGART

Uraufführung des Hans Sachs von *Lortzing* in Bearbeitung von *Oswald Kühn* und *Heinrich Rücklos*

Mehr oder weniger kann jedes Werk von Albert Lortzing als *Volksoper* bezeichnet werden, denn auf einen volkstümlichen Ton gestimmt ist die Musik, und dem Volke lieb geworden ist eine Reihe der von Lortzing geschaffenen Gestalten. Wenn uns aber heute, stärker als je, die Sehnsucht nach einer Volksoper bewegt, so meinen wir darunter ein Stück, das sich stofflich und musikalisch in neuen Bahnen bewegt. Denn wir schreiben nicht mehr 1840, sondern bald 1940. Es ist gar nichts dagegen vorzubringen, wenn der Bearbeiter des »Hans Sachs« die wesentlich umgestaltete alte Oper »heitere Volksoper« nennt, aber man darf daraus nicht den Schluß ziehen, jetzt hätten wir, was wir brauchen, weil wenigstens ein Stück von Lortzing damit wieder lebendig gemacht worden ist. An die vollständige Lebensfähigkeit glaubt ja Oswald Kühn selbst nicht, denn sonst hätte er die Oper nicht erst zu bearbeiten brauchen. Er hat das mit Liebe zur Sache getan und mit ausgesprochenem Verständnis für die Textreinigung, so daß die nicht gesungenen Teile, deren

originale Fassung auf Düringer zurückgeht, eine erhebliche Verbesserung erfahren haben. Dann aber hat Kühn, von dem Gedanken geleitet, die Gestalt des Hans Sachs, die im Deinhardsteinschen Schauspiel und bei Lortzing nicht gerade zur Bedeutung gelangt, zu heben und auch den Volksdichter Sachs zu Worte kommen zu lassen, ein Einschiebsel angebracht, einen lustigen Fastnachtsschwank, der an sich sehr erheiternd wirkt, aber nur den ohnehin etwas trägen Fortgang der Oper aufhält. Der herkömmliche Opernschluß (bei Lortzing Huldigung des Kaisers Max durch das Nürnberger Volk) hat eine Änderung dahin erhalten, daß jetzt das Kaiserwort »Es soll der Dichter mit dem Volke gehen« als tiefere Idee dem Ganzen einen symbolischen Charakter gibt. Dadurch wieder wird der Geist Richard Wagners heraufbeschworen, und daß dessen Nähe gefährlich sich auswirkt, brauche ich wohl nicht des Näheren auszuführen. Die Musik war mehrfach zu ergänzen. *Heinrich Rücklos* hat sich bei dieser Arbeit als anpassungsfähiger Musiker bewiesen, die an sich geschickte Verwendung von Musikzitaten Wagners und Hans Sachsens (Rosenton) brachte aber doch ein stilfremdes Element in die Musik herein. Lortzings eigene Musik, die zu ihrem größten Teil bestehen geblieben ist, hat ansprechende Züge, reicht aber entfernt nicht an die Musik der lebenskräftigen Opern des liebenswerten Meisters hin, an einen Waffenschmied, Wildschütz oder Zar.

Die Aufführung wurde szenisch von *Albin Swoboda* geleitet, Kapellmeister *Otto Winkler* schwang den Dirigentenstab. Es gab viel Beifall, den auch die Bearbeiter, Sänger und alle weiteren Mitwirkenden reichlich verdienten. Mit Namensnennung hervorgehoben seien *Engelbert Czubok* (Sachs), *Vally Brückl* (Kunigunde), *Hanne Schmitz* (Kordula), *Karl Laufkötter* (Görg) und *Fritz Schützler* (Ratsherr Eoban).

Alexander Eisenmann

BALLETT-URAUFFÜHRUNGEN AN DER PARISER GROSSEN OPER:

»*Persephone*«, Dichtung von *Andre Gide*, Musik von *Igor Strawinskij*
»*Diane de Poitiers*«, Szenische Einrichtung von *Elisabeth de Gramot*, Musik von *Jacques Ibert*

Die beiden Ballett-Uraufführungen an der Großen Oper fanden anläßlich eines Gastspiels des Ballettensembles der Frau Ida Rubinstein statt. Und in der Tat scheint es, als ob die gewiß große Tradition der Großen Oper in Paris in ihren Tanzensembles fortlebte. Mit Solokräften ist im Granierbau nicht sonderlich viel Staat zu machen; auch die musikalische Operngestaltung läßt hin und wieder — insbesondere in der Interpretation nichtfranzösischer Werke — peinliche Mittelmäßigkeit erkennen. Die Tanzensembles der Großen Oper hingegen dürften sich bestimmt denen anderer Häuser an die Seite stellen.

Andre Gide folgt in seiner Dichtung nicht ganz dem mythologischen Vorwurf. Überraschend ist aber die Art der bühnenmäßigen Bearbeitung, wo Sprache, Gesang und Tanz gleichzeitig Anteil gewinnen. Eine merkwürdige Bearbeitung eines bühnenmäßigen Stoffes. Vielleicht als Experiment sehr interessant; vom künstlerischen Standpunkt aus jedoch abzulehnen. Die Musik stammt von Igor Strawinskij. Ich bin kein Freund seiner Muse; sie läßt kalt und ist — mit Ausnahme einer kleinen witzigen Note — auf Bluff aufgebaut. Auch diesmal bedauerte man die Musiker, die so viel Noten spielen, und vielleicht auch den Komponisten, der so viele Noten schreiben mußte, ohne daß ihm dabei etwas eingefallen wäre.

Weit tiefere Eindrücke hinterließ das zweite Ballett »Diane de Poitiers«. Der szenische Vorwurf ist an sich nicht sonderlich packend; die choreographische Darstellung hingegen war — wie auch im Ballett »Persephone« — ausgezeichnet, so daß die Schwäche der Idee gegenüber dem Gesamtgeist ins Hintertreffen geriet. Jacques Iberts Musik ist überaus farbig und mit Sinn und Gefühl für Rhythmus und die Erfordernisse choreographischer Werke geschrieben. Die musikalischen Einfälle sind tief, interessant und sehr geschickt verarbeitet. Als choreographischer Gestalter zeichnete *M. Fokin;* die musikalische Leitung lag in den bewährten Händen des Kapellmeisters *Gloez.*

Prof. Otto Ludwig Fugmann

»TOUT-ANK-AMON«, Uraufführung an der Pariser Komischen Oper

Lyrische Komödie in drei Akten. Text von *Victor Perrier*, Musik von *Maurice Perez*

Wir finden uns in der Pharaonenzeit an den Ufern des Nils, wo Flirt und galante Abenteuer an der Tagesordnung sind. Insbesondere am Hofe Tout-Ank-Amons nimmt man es mit der ehelichen Treue nicht so streng, wie man es eigentlich von gekrönten Häuptern erwarten

sollte. Und so frönt denn der junge Pharao nur einer Leidenschaft: die Frauen; zugleich quält ihn aber auch nur eine Sorge: ihrer habhaft zu werden. Regierungs- und sonstige unangenehme Angelegenheiten überläßt er ruhig seinem ersten Minister, der dadurch einen bedeutenden Einfluß auf den Monarchen ausübt. Die schöne Nichte des Ministers soll diese Abhängigkeit insofern noch vertiefen, als letzterer hofft, sein König würde an der jungen Priesterin Gefallen finden und sie zur Lieblingsfrau erheben. Die Königin Dakhamon dagegen teilt diese Ansicht nicht und würde es durchaus begrüßen, wenn ihr Gemahl die eheliche Treue etwas ernster zu nehmen beliebte. Karos, ein vortreffliches Gemisch von Abenteurer, Gangster und Verführer — nebenbei auch Gesandter von Kreta — ist über die Vorgänge am königlichen Hof bestens unterrichtet und beschließt, den bekannten erfreuten Dritten zu spielen und eines Tages nicht nur die Königin, sondern auch die Priesterin für sich zu gewinnen. Die Frau Karos' jedoch macht ihm einen Strich durch die Rechnung: Karos verführt seine eigene Frau, Tout-Ank-Amon läßt die Jungfräulichkeit der Priesterin unberührt, und selbst die Königin ist nicht gezwungen, ihre strengen Grundsätze irgendwelcher Revision zu unterziehen.

»Man langweilt sich nicht am Hofe des Pharao!« — um so mehr allerdings über das Buch Victor Perriers. Bis zum Überdruß abgenutzte Verwechslungen, Irrtümer, Wiedererkennen und Verkleidungen sind eher lächerlich als komödienhaft. Die Charaktere sind nahezu alle nach einem Schema entworfen und geben sich nach dem glücklichen Wochen-End-Schluß samt und sonders als gewaltige Helden zu erkennen. So wird in Wirklichkeit diese Geschichte mit dem pompösen Titel »Lyrische Komödie« zu einer wahrhaft traurigen Angelegenheit. Vor allem bleibt auch unklar, warum die Oper ausgerechnet im vorchristlichen Ägypten spielen soll.

Die Musik ist dem Buch überlegen — wozu eigentlich nicht viel gehört —, wenngleich auch sie keinen Anspruch darauf erheben kann, stärkere Emotionen zu erregen. Das krampfhafte Bemühen, heiter zu gestalten, tritt zu sehr in den Vordergrund; für Witz und Humor liegt Fehlanzeige vor. Zudem ist es dem Komponisten nicht geglückt, den dürftigen Rohbau durch spritzige Satztechnik etwas herauszuputzen. Das einzige Positive, das an der Musik Perez' festzustellen ist, liegt auf melodischem Gebiete. Es lassen sich hin und wieder Melodieansätze verfolgen, die der Seele Perez' allein angehören. Wenn er hier weiterbauen würde!

Die Aufführung stand auf sehr hohem Niveau. Insbesondere die szenische und bühnenbildnerische Gestaltung verrieten eine vorzügliche künstlerische und geistige Haltung. Reizend war das Ballett des dritten Aktes, wo sich die frohe und frische Buntheit der Tanzkompositionen vorzüglich dem Gesamtbild einfügten. Die ausgezeichnete musikalische Leitung des Kapellmeisters *Paul Bastide* verdient besondere Erwähnung.

Prof. Otto Ludwig Fugmann

* RUNDFUNK-KRITIK *

BERLIN (15. April bis 15. Mai): In den Mai fielen zwei politische Feiertage, deren Echo der Rundfunk in Berichten und Eigensendungen zurückwarf; der Tag der Nationalen Arbeit brachte auf musikalischem Gebiet nächst *Richard Strauß'* brillantem Festpräludium im Festakt der Reichskulturkammer eine gediegen gearbeitete Begleitmusik *Wolfgang Fortners* zu einer Kantate von Max Barthel, der Tag der Saar u. a. ein gutklingendes, temperamentgeladenes sinfonisches Vorspiel »Weckruf« des saarländischen Komponisten *Albert Jung,* dessen Uraufführung der Frankfurter Sender vermittelte. Aus dem Reich gingen in der Stunde der Nation noch zwei sinfonische Sendungen über die Berliner Sender, die als seltene Höhepunkte festzuhalten sind. Aus dem Gewandhaus zu Leipzig kam, vom Komponisten dirigiert, Richard Strauß' Alpensinfonie, ein farbiger Bilderbogen, in der Übertragung von fast unabgeschwächtem Effekt, ja funkgerecht wie eine geniale Hörspielmusik. Dabei ist es fast erstaunlich zu erkennen, daß auch dieses wegen der naiven Drastik seiner Tonsymbolik nicht selten belächelte Werk des Meisters für lange Dauer geschaffen scheint. Wir hören nicht mehr so sehr den Koloristen, wir sehen durch

die transparente Glut der Farben und spüren deutlicher denn je hinter ihnen das Menschentum, das sie zur bedeutenden Gestalt bindet; und tiefer als der frohe Mut des Anstiegs, das Idyll der Matten, die Ruhe des nächtlichen Ausklangs mag heute der prometheische Gewittertrotz des Helden uns berühren, als Zeugnis einer Kraft und Größe, die das Werk aus den zufälligen Bindungen an eine vergängliche bürgerliche Kultur heraushebt in die Reihe der dauernden Meisterwerke deutscher Sinfonik.

Hans Pfitzners 65. Geburtstag wurde billigerweise zuerst von München gefeiert; der Künstler dirigierte sein letztes großes Werk, die Sinfonie Werk 36a in cis-moll. Nach der sonnenklaren Körperwelt des vorigen Werkes erscheint sie wie eine dämmernde Traumlandschaft; aber ihr Zwielicht ängstet nicht, denn der Traum ist süß wie tiefverschüttetes Erinnern, seine Tränen erquicken, seine Verwirrungen sind die Irrgänge unserer eigenen Brust. Die Romantik ist nicht tot, denn dieses Werk, überfließend von lebendiger Seele, ist kein Abschluß; sie ist keine begrenzte Epoche, sondern ein beständiger Teil des deutschen Wesens, und wird dauern wie die Musik, die romantische Kunst. Wir danken dem Meister diese Gewißheit, die er uns aus den Tiefen seiner Seele emporholte, die er gerade durch dieses Werk fest besiegelte, das der Nachwelt vielleicht als sein persönlichstes und zugleich allgemein verständlichstes gelten wird. Berlin steuerte den zweiten Akt des »Armen Heinrich« bei, wieder unter des Komponisten Leitung; so gab man mit zwei beispielhaften Stücken einen Querschnitt durch das Gesamtwerk, gab das große Versprechen der Jugend und die Erfüllung der späten Reife.

Die alltägliche Sendefolge des *Reichssenders Berlin* war im wesentlichen glücklich zusammengestellt. *Alfred Schattmanns* »Lustige Ouvertüre« ist ein höchst gelungenes und dankbares Musikstück, von erfrischender Wirkung durch seinen aufgelockerten Rhythmus und Instrumentalklang und durch sein sanguinisch leichtes Temperament. Ein sinfonisches Opernzwischenspiel, »Träume« betitelt, erschöpft sein Thema mit viel Geist, spürender Phantasie und spielender Anmut. Mag diese Musik Richard Strauß verpflichtet sein — Bindung an die Tradition bedeutet hier nicht Schwäche, sondern Selbstsicherheit und Können. *Otto Frickhoeffer* zeigte mit der Gestaltung dieser leichten Materie eine neue und gewinnende Seite seiner Begabung. *Hans Bullerians* Klavierkonzert op. 5 in c-moll ist ein sympathisches Produkt der Bildung und des Könnens. Typische Elemente der spätromantischen Konzertform, Liszts Oktavendämonie, Tschaikowskijs elementarer Rhythmus erscheinen ihrer ursprünglichen Wildheit entkleidet und von einem maßvoll kultivierten Kunstwillen zu einem neuen Ganzen verbunden. Auch *Hermann Zilcher* gehört zu diesen rückwärts schauenden Bewahrern der Kultur. Seine Orchestersuite zur »bezähmten Widerspenstigen«, die *Heinrich Steiner* mit elastischer Einfühlung dirigierte, zeugt wieder von des Komponisten produktivem Verhältnis zu Shakespeare, dem romantisierten Shakespeare Schlegels und Tiecks. Sie ist in ihrem malerischen Teile stärker als in der psychischen Durchdringung des Stoffes. Die Hörner zu Anfang und Ende, der Walzer der Musikanten, ein angenehm stilisierter Sturm, die Gemächlichkeit einer ländlichen Szene — das alles ist als Bühnen- wie als Konzertmusik vortrefflich und gerade im Rundfunk von ungemein bildhafter Wirkung. Ein eigenes Konzert war dem Komponisten und Dirigenten *Georg Göhler* gewidmet; es enthielt ein Klavierkonzert aus dem Jahre 1924, das *Bruno Hinze-Reinhold* mit virtuoser Sicherheit und Musikalität spielte, und eine fast dreißig Jahre weiter zurückliegende Erste Sinfonie. Trotz der entsprechend verschiedenen Reife der Tonsprache tragen beide Werke starke gemeinschaftliche Züge. Auch das Konzert gibt sich als Sinfonie; hier wie dort wirkt ein starkes geistiges Wollen, das Momente der Größe und Tragik erzwingt, mit dem aber Erfindung und musikalische Substanz nicht schritthalten; der Vergleich mit Mahler drängt sich auf. Dennoch war die jüngste Vergangenheit vielleicht zu skeptisch gegen diese Art von Weltanschauungssinfonik; dieses bekenntnishafte Sichaussingen durch den anspruchsvollen Apparat des modernen Orchesters hat etwas Imponierendes.

Die übrigen Orchesterkonzerte, zum Teil mehr unterhaltenden Charakters, brachten ältere Musik; *Otto Frickhoeffer* dirigierte Mozart, Wagner, Hermann Goetz, *Heinrich Steiner* u. a. ein anregendes Programm von Rokokomusik, Brahms' Haydn-Variationen und, in bemerkenswerter Form, Liszts Préludes; warum freilich dieses hochpathetische Stück unmittelbar neben Haydns Kindersinfonie und Marc Lothars Märchenspielsuite gespielt werden mußte, ist nicht einzusehen. Die neue Kammermusik trat dagegen zurück.

Edmund Schröders Klaviertrio in d-moll steht nicht ganz auf der Höhe seiner kürzlich gesendeten Lieder; gern hörte man *Joseph Haas'* behaglich-heitere Bagatellensuite op. 23 für Oboe und Klavier. Zwei Spitzenwerke der älteren Literatur erklangen in angemessener Ausführung: Verdis Streichquartett wurde vom *Bruinier-Quartett,* Bruckners seltenes und um so erwünschteres Quintett vom verstärkten *Fehse-Quartett* gespielt. *Friedrich Wührer* fesselte mit Schuberts G-dur-Fantasie, die er nach der Seite des Großen und Erhabenen energisch durchgestaltete.

Ein hochwertiges Liederprogramm brachte der lyrische Tenor *Heinz Marten;* neben *Pfitzners* ruhigem Ernst und *Graeners* Kraft und Wärme stand ergänzend die helle Farbe einiger zart impressionistischer Gesänge von *Max Trapp. Alfred Wilde* sang Lieder von *Walter Schnell* und *Eduard Behm,* von denen besonders die des letzten — das großangelegte und in enthusiastischer Bewegung durchgeführte »Aus weißen Wolken« — starken Eindruck machten. Verhaltener nach Stoff und Stil war die Wirkung von *Sigmund von Hauseggers* Gesängen nach mittelhochdeutschen Dichtern und *Walter Courvoisiers* geistlichen Liedern op. 27. Noch eine Sendung füllte Münchener Tonsetzer aus; nach *Clemens von Frankenstein* und *Wolfgang von Bartels,* die in der Nachfolge der Romantiker zu persönlichem Ton gelangen, gab es eine eindrucksvolle Uraufführung von *Karl Marx,* dessen eigenwilliger, zuweilen einseitig im Formalistischen befangener Stil sich in den zwei Liedern, Werk 22, als Träger starker Affekte bewährt.

Der *Deutschlandsender* bot mit der Uraufführung von *Herbert Müntzels* Männerchorzyklus »Die Fahne der Verfolgten«, nach Gedichten von Baldur von Schirach, ein starkes Beispiel zeitnaher Chorlyrik, das durch eine herbe und gemessene, durch archaisierende Wendungen verdunkelte Sprache ein eindringliches Zeugnis des allgemeinen Erlebens gibt. Ebenso erfolgreich war die Sendung von *Otto Siegls* Chorwerk »Das klingende Jahr«, einer Variationenfolge für Männerchor, Solosopran und Streichorchester. Der Umweg über vorklassische Formen wirkt hier nicht als gesuchte Ausflucht, sondern als natürlich wesensgemäße Mitteilungsform, die sich zwanglos jeder Art von Ausdruck fügt. Die Abstimmung hätte das Streichorchester gegen den Chor und den kraftvollen Sopran *Henny Wolfs* stärker hervorheben dürfen; im übrigen ist zu erinnern, daß Musik von dieser Stilhaltung, deren Klangbild die Übertragung nahezu vollkommen zu erfassen vermag, eine der vorzüglichsten Möglichkeiten des Rundfunks darstellt. Der Aufführung ging eine »Feierliche Musik« für zwei Streichorchester von *Bruno Stürmer* voran. *Hanns Naumann* hat fünf stimmungsverwandte Gedichte von Joseph Goebbels zu einer Art von Kantate verbunden, in der eine Sopran- und eine Baritonstimme abwechselnd oder an Höhepunkten zum Duett zusammentreten; ein Untergrund von Streich- und Holzblasinstrumenten hebt die Stimmungswerte der Dichtung in gebührende Beleuchtung. Die Musik nimmt durch die Zartheit ihrer harmonischen und melodischen Substanz und die ruhige Abgewogenheit des Aufbaus für sich ein; *Rosalind von Schirach* und *Herbert Bodensiek* waren die Interpreten.

Neue Klavierlieder hörte man von *Ulrich Krüger,* dessen »schlichte Weisen« auf einen etwas einförmigen Ton gestimmt sind. *Hedwig Jungkurth* sang mit überaus sympathischem Vortrag vier »Lieder der Heimat« von *Wolfgang Brugger, Anni Frind* mit überzeugendem Temperament eine Reihe von Schöpfungen sudetendeutscher und siebenbürgischer Komponisten. Unter ihnen ist *Paul Richter,* der auch an anderer Stelle durch den Baritonisten *Werner Gisevius* ausführlicher zu Worte kam, die bedeutendste Erscheinung; seine Lieder sind durchweg schwungvolle Lyrik von reiner und gelöster Empfindung und starkem musikalischen Fluß; das Format ihrer Anlage und die Energie ihrer Steigerungen prägen sich als überdurchschnittlicher Eindruck ein.

Eine Gedenkstunde für *Max von Schillings* erhielt durch *Adelheid Armhold* festlichen Charakter, eine Künstlerin unter den Sängerinnen, die ihr schönes Material mit wunderbarer Sicherheit auch auf die leisesten Wirkungen zu stimmen weiß. Überhaupt ist die Sorge des Deutschlandsenders um Solisten von Rang höchst erfreulich; nach *Helge Roswaenge* und *Margherita Perras* sangen *Gerhard Hüsch* und *Adelheid Holz,* an Instrumentisten wirkten *Wilhelm Kempff, Else Blatt* und das Kampfbundtrio. Die Orchestermusik war durch ein eigenes Konzert des Senders mit geschmackvoll unterhaltendem Programm unter Leitung von *Alexander Selo,* die Oper durch eine Übertragung von Puccinis »Manon« aus der Scala, eine Aufführung von unnach-

ahmlichem gesanglichen Elan und hoher orchestraler Disziplin, vertreten.

Werner Oehlmann

BRESLAU: Zu den lohnendsten Aufgaben der Provinzsender gehört die Fürsorge um die jungen schaffenden Künstler. Bei den örtlichen Konzertinstituten kann ein Anfänger kaum die Aufführung eines seiner Werke erreichen. Der Besuch der Konzerte ist ohnehin schlecht. Fragliche Neuheiten stoßen — so gibt man vor — eher ab als daß sie anziehen. Also bleibt man bei den beliebten Nummern. Da haben wir jetzt im Schlesischen Rundfunk die Stunde: *Junges deutsches Schaffen.* In ihr kamen in den letzten Wochen zwei junge Komponisten zu Worte: *Hans-Georg Burghardt* und *Günter Bialas.* Über den ersteren läßt sich ein Urteil abgeben, über den zweiten noch nicht. Von Burghardt kennen wir Kammermusik, Klaviermusik und Lieder, neuerdings hat er eine Sinfonie geschrieben. Er ist, was Stoff, geistige und gefühlsmäßige Grundhaltung anlangt, dem Kontemplativen, dem Sakralen zugewandt. Die innerliche Schau findet klaren, eindeutigen Ausdruck. Man hat die Gewißheit, daß sich in seinen Kompositionen eine zielklare, junge Kraft äußert. Wenn ihr der Weg aufgetan wird, wird sie ihr Ziel erreichen.

Günter Bialas äußert sich über *seine* Ziele in sehr geschickter Weise — mündlich. Seine Musik aber ist noch reichlich verworren. Ihr fehlt der Stil. Sie ist vielfältig, sucherisch. Einem jungen Schaffenden hält man das gern zugute, verknüpft aber mit dieser Konzession den Rat, Form zu suchen, eine Form, die dem Willen entspricht. Als Gastdirigent und Gastpianist erschien *Hermann Zilcher* im Schlesischen Sender. Von den mit der Schlesischen Philharmonie gespielten eignen Werken gefiel am besten die Tanzfantasie op. 71. Sie besitzt erheblich mehr Eigenkraft als die Sinfonie op. 17, Nr. 1. Die pianistische Leistung in Mozarts A-dur-Konzert war außerordentlich. In einer Liederstunde sang die Altistin *Else Schulz* Lieder von *Augustinus Hönig*; musikalisches Mittelgut.

Sehr befriedigt ist man in Schlesien, daß die zwar tüchtige, aber unzulänglich besetzte Funkkapelle erheblich verstärkt und zu einem auch für größere Aufgaben verwendungsfähigen Funkorchester ausgebaut worden ist.

Rudolf Bilke

HAMBURG: Eine ganze Reihe norddeutscher Komponisten kam im Nordfunk zur Erst- und Uraufführung. Zu der Rundfunk-Aufführung von Shakespeares »Richard III.« hatte *Alex Grimpe* die Musik geschrieben, der junge hamburgische Komponist, der schon öfter im Rundfunk teils mit Originalkompositionen, teils unmittelbar mit Rundfunkmusik bekannt geworden ist. Auch diese Musik, die in einer »Ouvertüre« dem Drama Stimmungsvorbereitung gibt und dann noch einmal in der Geisterszene des letzten Aktes bedeutsamer untermalt, zeigt in Klang und Ausdruckshaltung die vielversprechende Begabung Grimpes. Aus nachstraußischen Bahnen dringt Grimpe, ohne den romantischen Bereich zu verlassen, rhythmisch und klanglich zu zeitgemäßerer Gestaltung vor. »Norddeutsche Komponisten« wurden aus dem Manuskript in einem Konzert unter Leitung von *Gerhard Maaß* gespielt. *Walter Kraft,* der Lübecker Organist, und *Engelhard Barthe,* Organist in Hamburg, gehen in ihren Werken (»Introitus« und »Instrumentalmusik«) jeder verschieden; der eine in größerer Linie, der andere in intimerer, im Ausdruck etwas blasserer Haltung der Neuformung aus archaisierenden Elementen nach. *Willi Hammer* gab Proben aus einem Variationswerk »Über einen Klang« für Klavier, gleichsam Ornamente über eine motivische Keimzelle. Der begabte *Helmut Paulsen* (»Studentenmusik«) und *Hermann Schütt* in reizenden, für die Kleinen hübsch entworfenen und bearbeiteten Volksweisen (für Klavier dreihändig) waren mit Beiträgen zur Jugend- und Schulmusik vertreten. Ludwig Roselius' romantisches Musikdrama »Godiva« wurde in der »Stunde der Nation« unter Leitung von *Adolf Secker* einem breiteren Hörerkreis zugänglich gemacht. Es konnten natürlich, bei der zeitlichen Begrenzung für dieses abendfüllende Werk, nur Fragmente, also Proben gegeben werden. Besser wäre es wohl gewesen, das Werk, das ohnehin, auf die Bühne angewiesen, in dieser Gestalt im Rundfunk wenig wirksam wird, ausführlicher in das Abendprogramm (als Anschlußsendung) zu setzen. Immerhin war es eine günstige Möglichkeit, für den Komponisten zu werben, mit dem Wesen seines künstlerischen Schaffens bekanntzumachen. In einer *Walter Niemann*-Stunde spielte der Komponist, ein gebürtiger Hamburger, ein feinsinniger und poesievoller Interpret seines eigenen Schaffens, als Uraufführung sein jüngstes Werk, die »Kocheler Ländler« op. 135. Es ist eine Folge von leicht spielbar gesetzten bayerischen Tanzweisen, von denen jedes



Skizze zu »Ägyptische Helena« II. Akt
von P. Aravantinos

Bühnenbild zu »Arabella« II. Akt
von Benno von Arent

Heinz Tietjen und Richard Strauß nach der Generalprobe von »Arabella« (1933)



Wilhelm Furtwängler dirigiert »Arabella«

Stück ein reizendes landschaftliches Kabinettbild gibt, klang- und geschmackvoll in künstlerische Form gebracht. In der »Stunde der Lebenden« (es ist zu wünschen, daß man diesen Begriff möglichst produktiv faßt) erschien *Richard Trunk*, der Kölner Komponist, der hauptsächlich durch seine gern gesungenen Lieder zu Ruf kam. Seine Gattin *Maria Trunk* sang neue Lieder; das Orchester spielte die von rheinischer Musizierwärme freundlich übersonnte Serenade für Streichorchester; im ganzen Musik, die sich unmittelbar, ohne Probleme, an den Hörer wendet. *Gerhard Maaß* brachte die »*Scènes foraines*« (Jahrmarktsszenen) von *Florent Schmitt* zur Erstaufführung, die aber nicht an andere, wirkungsvollere und erfindungskräftigere Werke des französischen Komponisten heranreichen (etwa die »Reflets d'Allemagne«). Daß die Folge »Nedderdütsch Volk singt« jetzt noch weiteren Ausbau erhalten soll, ist sehr zu begrüßen. Man fordert durch den Funk zu Sammlung und Übermittlung niederdeutschen Liedergutes auf, um noch originalen Stoff für diese Hörfolgen zu gewinnen. Von weiteren niederdeutschen Sendungen seien noch eine Liedfolge »Peer Rung« genannt, mit der Musik von Hans Friedrich Micheelsen, die geschickt einen volkstümlichen Klang in eine halb lyrische kleine Handlung mit niederelbischer Atmosphäre einbaute. Das Hörspiel »Dodendanz« (für die Karwoche) verband in Dichterworten nachgestaltete alte Lübecker Totentanzstiche mit einer Musik von *Siegfried Scheffler*, die, in leicht archaisierender Romantik, den einzelnen Figuren, denen der Tod naht, das musikalische Signum, den »Abgesang« mitgibt. Im hochdeutschen Heimatprogramm brachte *Walter Gättke*, mit Liedern zur Laute von *Richard Genner*, die alte Legende vom Rattenfänger zu Hameln in frische volkstümliche poetische Form. *Max Trapp* spielte sein Klavierkonzert op. 26, das bereits, noch im Übergang, den organischen Entwicklungsprozeß des Komponisten zu einer neuen Bindung von Romantik und Zeitgefühl spiegelt. Die einheimischen Pianisten *Werner Schröter* und *Albert Thaler* konnten sich erfolgreich als Solisten vorstellen. An größeren repräsentativen Veranstaltungen hat es im musikalischen Funk in den letzten Wochen leider gefehlt. Wir hoffen, daß sie wiederkommen werden, damit der Reichssender Hamburg nicht im allgemeinen Arbeitsprogramm des deutschen Funks an eigener besonderer Leistung zurücksteht.

Max Broesike-Schoen

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

KONZERT

BERLIN: *Georg Schumanns* opus 75 war die erste Konzert-Uraufführung im Rahmen der Berliner Kunstwochen 1934. *Drei Choralmotetten* für gemischten Chor erscheinen in der formgewandten Satztechnik und der einfachen und eindringlichen melodischen Sprache als wirkungssichere Ergebnisse langjähriger chorischer Erfahrung, die der Komponist als Dirigent der Singakademie sammeln konnte. Die achtstimmige Chorpolyphonie der paraphrasierten Choräle »Jerusalem, du hochgebaute Stadt« und »Sollt' ich meinen Gott nicht singen« ist in Farbe und Ausdruck erfrischend lebendig geraten, zumal in den kunstvoll modulierten Mittelteilen. Dagegen ist die dritte Motette, »Mit Fried und Freud fahr ich dahin«, für sechsstimmigen Chor und Solosopran mit Begleitung von Hörnern, Posaunen, Tuba und Pauke ein effektvolles Stück von einem äußerlichen Pathos, das die Operngeste Wagners in den klassizistischen Sakralstil einbezieht. Der *Chor der Singakademie* sang die Motetten mit hervorragender Klangdisziplin, straff geführt von *Georg Schumann*, der sich mit der Aufführung von Robert Schumanns »*Manfred*«-Musik besondere Verdienste erwarb. Denn diese Musik ist, der überalterten pessimistischen Dichtung Byrons zum Trotz, jung und vital genug geblieben, um auch im 20. Jahrhundert zu bestehen. Für die faszinierende Astarte-Beschwörung fand *Ludwig Wüllners* rhapsodischer Sprechgesang den bezwingenden Ausdruck, der die Musik in der Sprache visionär aufleuchten ließ. — Musik und Volkstänze der ungarischen Landschaft waren das Erlebnis eines unter dem Protektorat von Reichsleiter *Alfred Rosenberg* und *K. von Masirevich*, dem kgl. ungarischen Ge-

sandten, in der Philharmonie veranstalteten Festkonzertes des *Ungarischen Landessängerverbandes*. Einfache Männer aus dem Volk, Schlosser, Tischler, Tagelöhner, Lokomotivführer, waren die lebendigen Träger dieser Volksgemeinschaft, die als Sendboten der befreundeten Nation für ihre Volkskunst warben. Sie sangen Volkslieder, die von der Schwermut der weiten Pußtasteppen, Hirten- und Reiterleben und naivem Frohsinn des Alltags künden. Ihre Musikalität entspringt einer angeborenen Singfreudigkeit aus urwüchsiger Kraft und erstaunlich hemmungsloser rhythmischer Vitalität. Sie spricht in den primitiven Volksliedsätzen am unmittelbaren an, aber sie bewältigt auch anspruchsvolle Bearbeitungen von Bela Bartok und Zoltan Kodaly mit derselben Vehemenz naturhafter Begabung. Volksmusik und Kunstmusik decken sich in einer stilklaren Folklore. — Wohl die interessanteste Entdeckung auf dem Konzertpodium war die junge polnische Pianistin *Halina Sembrat*, deren feuriges Temperament sich schon in Schumanns Phantasiestücken durchsetzte, wenn es auch nur die virtuose Seite berührte. Ihr singender Kantilenenton zauberte romantische Tonfluten von großartiger Fülle und Plastik aus den Saiten, zur höchsten Virtuosität gesteigert in einigen Chopin-Stücken, die ihrer vollblütigen Natur am besten »lagen«. — Das *Landesorchester Berlin* unter *Gerhart Stieblers* Leitung legte mit einer rhythmisch durchgefeilten Wiedergabe der Oxford-Sinfonie Haydns Ehre ein. *Rosalind von Schirach* sang Mozarts Konzertarie Nr. 10 mit technischer Bravour, um dann in den Wesendonk-Liedern Wagners bestrickenden Wohllaut mit seelisch verinnerlichter Ergriffenheit harmonisch zu vereinen. *Friedrich W. Herzog*

CHEMNITZ (Uraufführung eines Oratoriums): Die Kantate steht zur Zeit höher im Schaffenskurs als das Oratorium, die Sinfonie wird seltener geschrieben als die Suite. Wirtschaftliche und stilistische Gründe sind gleichermaßen die Ursache. Löst man das »Wirtschaftliche« vom Begriff Geld und bezieht es auf den Haushalt der in der Seele wohnenden Aufnahmekräfte, so ist auch die Absicht angedeutet, die dem Werden dieses neuen Passionsoratoriums »*Es ist vollbracht*« vorangestellt worden ist. Textdichter *Paul Schöne* und Komponist *Paul Gläser* »wollten ein Werk schaffen, das in seinem Ausdruck, musikalisch und dichterisch, auch dem einfachsten Mann verständlich ist«, ein Werk für jene Leute, die die Kunst und das Ethos einer Bachschen Passion wohl ahnen, aber nie begreifen. Aus solchem Bestreben entstand eine *lyrische* Passion, die bewußt auf dramatische Ballungen verzichtet, die erregenden Vorgänge auf dem Leidensweg Christi nur andeutet und sich dafür in empfindsamen Betrachtungen ergeht. Das ergab für den Komponisten die Notwendigkeit schlichter Gestaltung, deren Träger die melodische Kraft sein mußte, Verwendung liedartiger Gebilde, deren schönste natürlich die einbezogenen Choralweisen im reinen vierstimmigen Satz nach Bachs Art oder in stimmungsvoller und kunstreicher Instrumentalformung sind, und schließlich eine kammerorchestrale Begleitung, die in der Nachzeichnung der neuromantischen Harmonik trotz häufiger Linienführung noch farbig genug wirkt. Die erwähnten Merkmale sind alle getragen von echter Empfindung und religiösem Schauen. Damit rückt das Werk in den Bereich des *Volkstums*. Der Volkstümlichwerdung jedoch möge die Gleichheit der Stimmung nicht nachteilig sein, denn gerade die Seele des »einfachen« Mannes ist mit Gefühlen der Milde und Bindigkeit leicht zu übersättigen. Der freudige Osterchor mit seinen straffen Rhythmen und bewegten Stimmen, durch die Erlöser-Arie schon vorbereitet, wird darum erfreulicher Wirkung sicher sein. Die Aufführung leitete Kirchenmusikdirektor *Gust. Meinel* mit seinem durch die Kantorei verstärkten tüchtigen Kirchenchor zu St. Markus mit Umsicht und Feingefühl. Solistisch bewährten sich *Elisabeth Meinel* (Leipzig) als strahlende Sopranistin, *Emmy Senff-Thieß* (Chemnitz) als warmtönige Altistin und *Richard Franz Schmidt* (Leipzig) als weihevoller Bassist. Kampfbundorchester und Organist *Joh. Matthes* bewältigten mit Erfolg den Instrumentalteil. — Während der Karfreitag sonst mehrere Passionsaufführungen brachte, schwieg in diesem Jahre — Bach. Allein noch zwei unbegleitete Choraufführungen wurden der Leidenswoche gerecht. Der sich immer mehr zu bewunderungswürdigen Chorleistungen gipfelnde Paulikantor *Paul Geilsdorf* hatte alte italienische Passionschöre (Palestrina, Allegri, Lotti) gewählt und der jüngst als Nachfolger Theodor Schneiders und Franz Mayerhoffs ins Amt gekommene neue Jakobi-Kantor *Kurt Stelzer* führte seine erste Musikaufführung mit Bachschen Choralen, alten Chorstücken und eigenen Marien-Liedern durch. Ein bemerkenswertes Unternehmen war die Aufführung der Passion von Schütz, die »stilecht« ohne Begleitung

vom Johanniskantor *H. John* mit seinem Kirchenchore geboten wurde. *Walter Rau*

DARMSTADT: Die das Musikleben beherrschenden Sinfoniekonzerte des Landestheaterorchesters brachten als Neuerung die Gastspiele namhafter Dirigenten, *Abendroth* mit einer groß gestalteten Bruckner-Sinfonie und *Pfitzner* aus dem Innersten seiner echten Romantikerseele herausmusizierend mit Beethoven und seiner Ouvertüre zum »Kätchen von Heilbronn«, beide aufs lebhafteste gefeiert. Die anderen Konzerte unter der straffen Leitung Generalmusikdirektors *Karl Friderich* vermittelten als wesentliche Neuheiten die Ungerschen »Jahreszeiten« und die ergötzlich frische »Heitere Musik für Orchester« von S. W. Müller. Der neuerdings von *Friedel Fischer* geleitete »Instrumentalverein« beschränkte sich auf kleinere Aufgaben und wartete mit einem gediegenen Kirchenkonzert auf. Von Gesangs- oder Instrumentalsolisten ist außer einigen wenigen Morgenveranstaltungen des Landestheaters und einem sehr gehaltvollen Brahms-Zyklus des hochbegabten *Walter Rehberg* wenig zu sagen. Erfreulich gut behauptet sich der »Musikverein«, der mit sehr sauberen Aufführungen von drei Chorwerken im Jahr, »Paradies und Peri« von Schumann, dem Mozartschen Requiem und Bachs Johannispassion sich zu bewähren vermochte. Von den Männerchören nahm sich der Mozart-Verein (Leitung: Kapellmeister *Rehbock)* des durch seine schlicht empfundene Lyrik gewinnenden Kölners *Trunk* erfolgreichst an.

Hermann Kaiser

FREIBERG i. Sa.: Das Konzertleben unserer Muldestadt nimmt einen erfreulichen Aufstieg. Von der Reichsmusikkammer wurden mehrere sehr wertvolle Schülervortragsabende und Konzerte veranstaltet, in denen sowohl bekannte, wie jüngere debütierende Künstler auftraten. — Domkantor *A. Eger* brachte mit namhaften Solisten Bachs Hohe Messe in h-moll äußerst befriedigend heraus. Später gab er ein interessantes Cembalo-Konzert. — Der Bürgersingverein »Liedertafel« setzte sich unter seinem trefflichen Chormeister, Studienrat *W. Löhner*, in idealer Weise öffentlich für die Pflege des deutschen Liedes ein. — Auf kammermusikalischem Gebiete gab es zwei bemerkenswerte Konzerte. Das eine wurde von dem hiesigen Trio *Dietze-Barth-Haschke*, das andere vom »Freiberger Kammertrio« *(Graumnitz-Backhaus-Trinks)* bestritten.

Walter Fickert

FREIBURG i. Br.: Aus dem Kreise der NS.-Volkshochschule hat sich im Spätherbst vorigen Jahres unter Führung des Freiburger Komponisten *Eberhard Ludwig Wittmer* das »*Badische Kammerorchester*« gebildet, das sich als erstes und vorläufig einziges in Baden ausschließlich für jene zeitgenössische deutsche Kunst einsetzen will, die wahrhaft zu neuen Ufern führt. Anläßlich des ersten Konzertes in den Tagen des Beginns der Frühjahrsoffensive der Arbeitsschlacht verkündete Musikschriftsteller *Rudolf Sonner*, der den Gedanken zu diesem Orchester und seinem Programm faßte, als Aufgabe dieses Kammerorchesters im kulturellen Wiederaufbau Deutschlands, eine Kunst zu pflegen, »die im Boden des menschlichen Daseins wurzelt, die eine Heimat hat« (Willibald Gurlitt), und zu zeigen, daß man neue Musik machen kann, die nicht von volksfremden Elementen konstruiert wurde, sondern aus Volk und Heimat herausgewachsen ist. Das Kampffeld des Orchesters, der deutsche Südwesten, ist während der vergangenen liberalistischen Epoche vor den schlimmsten Auswüchsen eines geschäftigen Musikbetriebes verschont geblieben, da hier eine alte gesunde Musikkultur lebendig geblieben war und es nicht an Männern fehlte, welche die Gefahren früh genug erkannten. Zu diesen zählen jene drei, denen der erste Einsatz galt, der noch wie zur Besinnung außerhalb jedes Wagens für neue deutsche Musik und eine neue volkstümliche Musikkultur stand: *August Halm*, *Karl Hasse* und *Hugo Herrmann*, Künder des Zieles der Gegenwart in Wort und Schrift, einer echten deutschen Musik *und* Gemeinschaftskunst.

Die dargebotenen, selten beachteten Werke aus früheren Schaffensperioden zeigten deutlich die gemeinsame Herkunft dieser drei: eine eigene, gepflegte Wege gehende Reger- und Bruckner-Nachfolge, in der die Bindungen an die Kunst der Altklassiker noch kaum andere als konstruktive sind. Die dreisätzige Sinfonie in d-moll für Streicher von Halm in der abgeklärten, fast strengen Sprache des Erneuerers der musikalischen Erlebnis- und Formgesinnung und die Serenade op. 5 in historischem Charakter (als Nachfeier zu dessen 51. Geburtstag am 20. März) stammen beide aus der Zeit vor 1910, als die Ziele der Entwicklung noch nicht feststanden, der letzte Schritt aus der Romantik noch nicht gewonnen war. Die »Kleine Kammermusik im alten Stil« (klangvolle Miniaturen mit alten Formetiketten) für Streicher und Klavier von Herr-

mann, dessen Kraft und letzte Bindung heute aus der aus wahrer Gemeinschaft und auf Gott hin geschriebenen mittelalterlichen Musik kommt, womit Regersche Theorien Auswertung und Erweiterung finden, ist etwa im gleichen Geiste geschrieben. Dazwischen stand ein einziges Werk, das zu neuen Ufern wies, eine Toccata gotica Herrmanns für Klavier (Solistin: *Hilde Eckert*) in polytonalem Satz. Das von *E. L. Wittmer* sympathisch dirigierte Konzert war eine Besinnung auf die kleine, sich bescheidende musikalische Form. Das Orchester, das seine erste Probe ausgezeichnet bestand, wird demnächst in mehreren Städten Badens gastieren. I. V.: *Edmund Huber*

HAMBURG: Bachs Matthäus-Passion kam in der Karwoche erstmalig unter der Leitung von *Eugen Jochum* heraus. Es gilt hier, einen künstlerischen Besitz, der in den letzten Jahren in den Händen von *Eugen Papol* als dem Leiter der Singakademie ruhte und von ihm feste Prägung erhalten hatte, zu wahren und in gleicher Werthöhe weiterzugeben. Wenn die Aufführung auch zeigte, daß Eugen Jochum das gewaltige Werk Bachs, in das man erst allmählich hineinwächst und hineinreift, noch nicht in allen Einzelheiten ganz »stilgemäß« einheitlich durchdringt und aufbaut, so erwies sie doch in der Sorgfalt, mit der sie vorbereitet war, in dem Willen zu lebendiger individueller Gestaltung, die sie beherrschte, daß die Grundlagen zu weiterem erfreulichen künstlerischen Hochstand gegeben sind. In der Dynamik der Choräle, dei Auslassung einzelner Teile, in den Zeitmaßen usw. geht Jochum, der im übrigen den großen »romantischen« Apparat verwendet, vielfach mit dem Recht, das sich bei Bach aus einer historisierenden und aktualisierenden Mittelstellung herleiten läßt, eigene Wege. Das überzeugte nicht in allen Teilen gleichmäßig, gewann jedoch vom zweiten Teil ab, befruchtet vom gesunden nachschöpferischen Impuls Jochums, immer mehr Geschlossenheit. Solisten waren *Anni Quistorp* (Sopran), *Gusta Hammer* (Alt), das neu verpflichtete Mitglied der Staatsoper, Kammersänger *Karl Erb* (Tenor), *Rud. Bockelmann* und *Rob. Kleinecke* (Baß). In den beiden letzten philharmonischen Konzerten brachte Jochum als Erstaufführung die »Variationen über eine schottische Volksweise« von Günther Raphael, die bei aller Gediegenheit und Feinarbeit einer vom Nachklassizismus befruchteten Variationstechnik doch auch den Hauch einer akademischen Gebundenheit atmen. Im vierten Konzert wirkte die Singakademie mit; zwei Chorwerke von Brahms und Reger standen im Programm, die ein bedeutendes seelisches Bekenntnis, gleichsam ein geistiges Testament ihrer Schöpfer enthalten: das »Schicksalslied« und »Der Einsiedler«, eines der letzten Werke Regers. *Hans Reinmar* sang die zwei Pfitzner-Lieder »Zorn« und »Klage«, die herrlichsten Gegenwartsgehalt bergen. Die *Banda Fascista* aus Chieti, die ihre Leistungen im — typisch italienischen — Arrangement klassischer und moderner Blasmusik auf Konzerthöhe gebracht hatte, fand auch in Hamburg mit dem Glanz, der reichen Leuchtkraft ihres Klanges, der Elastizität des Spiels viel Interesse. Einen weiteren anregenden Beitrag zum Austausch der künstlerisch-kulturellen Güter zwischen Italien und Deutschland bot ein Sinfoniekonzert des Funk-Orchesters, das der italienische Dirigent *Oreste Pictardi* (Mailand) leitete. Das neue Orchester des Reichssenders, dessen Zusammenstellung nach gleichen Prinzipien wie bei der Neubildung des Staatsorchesters erfolgte, stellte sich mit einem anspruchsvollen Progamm erstmalig mit bestem Erfolg der Öffentlichkeit vor. Im italienischen Programm des Abends interessierte naturgemäß am meisten der moderne Teil. Verschiedene Strömungen des fortschrittlichen Italien spiegelten sich in Werken von Respighi, Massimo, Malipiero, Virgilio Mostari. Leone Massimo vertritt in seinem »Concerto grosso« eine archaisierende Richtung, Kunst der Linie, der Form, freilich, trotz der nationalen Umschmelzung, in einer asketisch-konstruktiven Grundhaltung, von der man sich in dieser Art für die Zukunft wenig versprechen könnte. Die Rhapsodie von Mostari ist italienische Strauß-Richtung, in die spontane Empfindung und Farbigkeit der südlichen Musik gekleidet, mehr Improvisation, die aber schon stärkere Festigung im Klang zeigt. Der stärkste Eindruck des Abends aber bleibt Malipiero in seinen »Sieben Inventionen«, die, trotz der leichten Abstraktion im Ausdruck, durch den Duft, das Aroma ihres künstlerischen Inhalts eine fruchtbare spekulative Entwicklung bekunden. In der St. Petri-Kirche brachte *Gustav Knak* die Choral-Passion von *Hugo Distler* zur Erstaufführung, deren religionskünstlerisches Wollen Anerkennung verdient, die aber doch, in der fast zu getreuen Anlehnung an den Typus der alten Schützschen Passion, in der kompositorischen Form, der Herbheit

der Chorsätze, etwas problematisch bleibt. Im Caecilien-Verein führte *Conrad Hanns* der, trotz mancher Schwierigkeiten, die sich in diesem Winter wirtschaftlich und künstlerisch seiner Arbeit, seinem idealistischen Wollen entgegenstellten, Ziel und Aufgaben des Vereins hochzuhalten sucht, das »Requiem« von Mozart und Bruckners »Te deum« auf. Als wenig bekannte Brahms-Gabe brachte der Abend den Begräbnis-Gesang (mit Blasorchester) op. 13, eine Jugendarbeit von Brahms, die wie eine Vorstudie zu den niederdeutsch vergrübelten, hebbelisch dunklen Teilen des »Deutschen Requiems« wirkt und schon bei dem jungen Brahms charakteristisch den pessimistischen Zug der Nachdenklichkeit über die Vergänglichkeit alles Daseins und den Tod hervortreten läßt. Dr. *Walther Krüger*, der junge Hamburger Musikwissenschaftler, hat, zusammen mit Thomas Westerich, als Übersetzer, das alte niederdeutsche Osterspiel »Christi Dood un Uperstaan« (»Marienklaag« und »Osterspill«) erneuert. Die musikalische Umrahmung bildeten außer einstimmigem Gesang (übertragen, frei gedeutet aus der Neumen-Notation) Zwischenspiele, Chor- und Instrumentalsätze (Kanon von Dufay, Choralbearbeitung von Hasler, Orgelchoräle über den Passionshymnus »Paugue lingua«, Sätze über die berühmte Osterrequenz »Victimae paschali laudes«). Die Absicht war, das uralte Volksgut, das nicht Literatur, sondern unmittelbare Erlebniskraft aus schlicht volkstümlichem Empfinden geben will, Wort, Dichtung und szenischer Darstellung wieder als Gesamtkunstwerk lebendig werden zu lassen. Der Eindruck der Aufführung, in der alten St. Johanniskirche, Eppendorf, war stark. Die Vereinigung für alte Musik, deren Leitung jetzt, nach dem Fortgang von Prof. Fritz Stein, Dr. *Hans Hoffmann* übernommen hat, konzertierte unter der neuen Führung mit besten Eindrücken in einem Volkskonzert. Von der Peripherie Hamburgs, aus der musikalischen Arbeit der kleineren angrenzenden Orte sei ein Konzert der Hasse-Gesellschaft in Bergedorf genannt, das *José Eibenschütz* als Gast dirigierte, mit *Otto Stöterau* als Solisten, und eine Erstaufführung von Händels »Semele« in Reinbek, wo an dem Reform-Real-Gymnasium, im Rahmen der Schulmusikpflege, unter Leitung von Studienrat *Franke* auch alljährlich größere Aufführungen herausgebracht werden. Außerdem führte Dr. *Wilhelm Mohr* in Wandsbek, mit dem Verein der Wandsbeker Musikfreunde, den er jetzt in fünfjähriger Tätigkeit neu aufgebaut hat, Haydns »Jahreszeiten« auf.

Max Broesike-Schoen

JENA: Über einen Konzertwinter mit etwa achtzig öffentlichen Aufführungen zu berichten, ist ein schwieriges Beginnen. Bevorzugt war die klassische und vorklassische Musik, während die romantische und moderne Musik, wie uns scheinen will, über Gebühr zurücktraten. Wie immer bildeten die Akademischen Konzerte unter Prof. *Volkmanns* Leitung den Kern unseres Musiklebens. Ihre großen künstlerischen Höhepunkte waren das Weihnachtsoratorium von Bach und die Missa solemnis mit hervorragenden Leistungen des Chors und der Solisten, zumal des Quartetts *Hilde Wesselmann*, *Margarete Krämer-Bergau*, *Heinz Marten* und *Rudolf Watzke*. An Solisten ragten hervor: *Heinrich Schlusnus*, *Rosalind von Schirach*, *Florizel von Reuter*, *Klingler-* und *Wendling*-Quartett. Von höchst erlesenem Reiz waren die Konzertabende von *Ralph Kirckpatrick* und *Olga Schwind-Corry de Ryk*, in denen alte Musik zu blühendem Leben erwachte. Ein fester, durchaus erfreulicher Bestandteil des hiesigen Musiklebens sind die allsonntäglichen Museumskonzerte, in denen alte Musik auf alten Instrumenten geboten wird. Eine weitere wertvolle Anregung boten die acht Kantatengottesdienste, die der junge, begabte Organist *W. Zöllner* hier eingeführt hat; nicht weniger als sieben Kantaten Bachs gelangten dabei zur Aufführung. W. Zöllner zeichnete sich ferner aus durch gelegentliches Konzertieren auf Orgel und Cembalo. Auch ein eigener Kompositionsabend, den er in Gemeinschaft mit der hiesigen Liederkomponistin *Margarete Witzleb-Ihle* veranstaltete, zeigte ein erstaunlich reifes Können. Mit einzelnen Werken kamen auch andere Komponisten unserer Stadt zu Wort: *G. Böttcher*, *W. Eickemeyer*, *G. Koell*, *Fr. Spindler*. Das von Prof. *W. Eickemeyer* geleitete Konservatorium feierte sein 20jähriges Bestehen mit drei wertvollen Aufführungen, in denen wir Händels »Acis und Galatea« und eine von Eickemeyer aufgefundene und bearbeitete Sinfonie in C-dur von *Antonio Rosetti* hörten. Vor kurzem brachte das Konservatorium die Matthäus-Passion von *Heinrich Schütz* heraus, wobei sich der jugendliche Tenor *W. Ulbricht*, Leipzig, auszeichnete. Dazu gab es eine Fülle von Einzelkonzerten, die von hiesigen Vereinen und Musikern geboten wurden. Das Eucken-

haus veranstaltete einige musikalische Abende. Das Ehepaar *Heuser* gab in Gemeinschaft mit der gewinnenden Sängerin *Grete Welz* vom Weimarer Nationaltheater ein eigenes, klassisch eingestelltes Konzert; *Maria Oettli* und *Helmut Maurer* veranstalteten je einen Kammermusikabend; *Elisabeth Knauth*, Leipzig, erwarb sich Freunde durch ihren Brahms-Vortrag. *Adolf Reisenweber* mit seiner Geigerschule machte sich um die Werke des Prinzen Louis Ferdinand verdient und steuerte einige heitere Werke von Christian und Nicolaus Bach und Mozart bei. Die von Kapellmeister *Köcher* geleitete Standartenkapelle wendete sich mit Erfolg der Pflege populärer Musik zu. Die Kirchenmusik wird von Prof. *Volkmann* und *Fr. Merseberg* betreut. Überall wird gute Musik geübt, selbst bis in die Familien hinein. Auch der Leipziger Rundfunk setzte sich verschiedentlich für die hiesige Musik ein. — Auf die Kompositionen *W. Zöllners* möchten wir nochmals nachdrücklich hinweisen. Dieser Schüler Prof. Straubes, G. Ramins, Fr. Reuters hat hier in einer Klaviersonate, einer Doppelfuge für zwei Klaviere und mehreren Präludien und Fugen Werke geschaffen, die ebenso durch ihre gekonnte Form wie durch eigene Erfindung noch von sich reden machen werden.

E. Wennig

LEIPZIG: Die Gewandhauskapellmeisterfrage, die seit Jahren das Leipziger Musikleben beunruhigt hatte, ist nun endlich entschieden worden: mit Beginn des nächsten Winters wird Generalmusikdirektor Prof. *Hermann Abendroth* die Leitung der musikalischen Geschicke des altberühmten Konzertinstitutes übernehmen. Damit wird das Gastdirigententum, das während der letzten Jahre viel Unruhe und Zersplitterung brachte, ein Ende haben, und wir dürfen von der Tatkraft und künstlerischen Erfahrung Hermann Abendroths erwarten, daß unter seiner Führung nicht nur die hohe Tradition des Gewandhauses bewahrt bleibe, sondern auch durch eine einheitliche, durch kein Gastvirtuosentum gestörte Programmgestaltung wieder künstlerische Ziele sichtbar werden. Die Festtage, die die Stadt Leipzig Ende April als Vorfeier von Richard Strauß' 70. Geburtstag veranstaltete, brachten es mit sich, daß diesmal die Gewandhauskonzerte sich bis nach Ostern hinzogen. Der letzte (18.) Gewandhausabend sah *Richard Strauß am Dirigentenpulte* als Leiter eigener Werke. An der Spitze des Gewandhausorchesters brachte er seine feinsinnige Couperin-Suite und seine in berauschender Farbenpracht erglühende Alpensinfonie zu herrlichem Erklingen, zwischen welchen Werken *Maria Müller* Lieder mit Orchester (darunter den tiefgreifenden »Gesang der Apollopriesterin«) vortrug. Ein vollbesetzter Saal, in dem als Zuhörerin auch die frühere deutsche Kronprinzessin zu bemerken war, bereitete dem Meister nicht endenwollende Ehrungen.

Als Auftakt zum Tag der nationalen Arbeit war von der Kulturpolitischen Abteilung der NSDAP. und dem Kampfbund für deutsche Kultur in Gemeinschaft mit dem Reichssender Leipzig ein Konzert im Gewandhause veranstaltet worden, das durch die *Uraufführung* der *(dem Führer gewidmeten)* Osterkantate *»Ritter, Tod und Teufel«*, Dichtung von *Rudolph Gahlbeck*, Musik von *Robert-Alfred Kirchner*, mit einem neuen, zeitgemäßen Chorwerk bekannt machte. Die gehaltvolle Dichtung behandelt den vierzehnjährigen Leidensweg des deutschen Volkes und die Auferstehung und endliche Volkwerdung aller Deutschen. Durch die Gegensätzlichkeit der Gestalten des Ritters (der zum Führer wird), des Teufels und des Todes, durch die Gruppierung der Chöre in Erzählende, Verirrte und Erwachende ergeben sich Bilder von fast dramatischer Plastik, die einem Komponisten für seine Phantasie reichen Nährboden geben. Zur vollen Ausschöpfung dieser Vorlage fehlt dem Komponisten zur Zeit noch eine persönliche Note. Kirchners Musik bewegt sich in neuromantischen Bahnen, ist wohlklingend, flüssig und nicht ohne volkstümlichen Einschlag, verliert sich aber zu sehr in Einzelheiten. Vieles in der orchestralen Untermalung, so die melodramatischen Zwischenspiele der Sprechrolle des Teufels, läßt aufhorchen, auch der Chorsatz verrät Sinn für Sangbarkeit, wird aber zu wenig in geschlossenen Formen verwendet, die sich für den Schluß sehr wohl hätten einfügen lassen. Unter Leitung von Kapellmeister *Willy Steffen*, Mitwirkung des *Leipziger Gewandhauschores*, der *Chemnitzer Singakademie von 1817*, des *Leipziger Sinfonieorchesters* sowie erstklassiger Solisten (*August Seider*-Leipzig, *Kurt Böhme* und *Waldemar Staegemann*-Dresden) errang das ganz aus dem Geiste unserer Tage geschriebene Werk einen starken Publikumserfolg.

In dem sechsten von der Deutschen Bühne veranstalteten Sinfoniekonzert gab *Hans Weisbach* mit dem *Leipziger Sinfonieorchester*

eine geistig ungemein gestraffte Wiedergabe von *Bruckners Neunter Sinfonie in der Originalgestalt*, die, als allein dem Willen des Schöpfers entsprechend, ohne Zweifel den Vorzug verdient vor der mit eigenmächtigen Retuschen versehenen Löweschen Überarbeitung. Der erste Teil dieses Konzerts brachte eine hochinteressante Gegenüberstellung des Konzerts für 4 Violinen von Vivaldi und der hieraus hervorgegangenen Umarbeitung zum Konzert für 4 Cembali (a-moll) von Bach. Die Violinpartien wurden durch Konzertmeister *Krämer*, *Podehl*, *Luh* und *Wilhelm*, die Cembali durch *Günther Ramin*, *Friedrich Högner*, *Friedbert Sammler* und *Hans Weisbach* in musikantischer Spielfreude gemeistert. In einem der volkstümlichen Konzerte des *Orchesters der Kulturpolitischen Abteilung* (Leitung: *Hans Ludwig Kormann*) hörten wir die *Uraufführung* einer »*Deutschen Tanz-Suite*« von *Hermann Ambrosius*. Echte Suitenmusik von volksmäßigem Charakter, die dem Laien beim ersten Hören verständlich ist und auch den Musiker durch feine Arbeit fesselt. Das Werk ist von mittlerer Schwierigkeit und wird eine willkommene Bereicherung unserer Volkskonzerte sein.

Zum Gedächtnis von *Sigfrid Karg-Elert*, dessen Todestag sich vor wenigen Tagen jährte, gaben die Lehrer des *Landeskonservatoriums* einen Kammermusikabend, der in seiner Vortragsfolge auf das reiche und vielseitige Schaffen dieses Komponisten hinwies. In den vorgetragenen Liedern, einer Violinsonate, Musik für Flöte, Klarinette, Horn und Klavier, vor allem aber in seinem Orgelschaffen, von dem *Karl Hoyer* in der »Chaconne und Fugentrilogie mit Bläserchoral« eine Probe gab, zeigte sich die kontrapunktische Meisterschaft und geistvolle Eigenart des Komponisten, an dessen Werke man sich mehr und mehr erinnern sollte. — Ein Abend für musikalische Feinschmecker war der Kammermusikabend des *Gewandhaus-Bläserquintetts* (*Bartuzat:* Flöte, *Kempe:* Oboe, *Schreinicke:* Klarinette, *Krüger:* Horn, *Schaefer:* Fagott). Neben Mozarts Es-dur-Quintett gab es hier interessante ältere Bläsermusik, ein g-moll-Quintett des Mannheimers Franz Danzi und ein äußerst humoristisches Bläserquartett von Rossini zu hören. Starke gesangliche Eindrücke vermochten schließlich die sehr gut besuchten Liederabende von *Heinrich Schlusnus*, *Lotte Lehmann* zu erwecken und endlich *Fedor Schaljapin*, dessen fast dämonische, alles bezwingende Vortragskunst im großen Saale des Zoo wieder Triumphe feierte. *Wilhelm Jung*

MAGDEBURG: Das letzte in der erfolggekrönten Reihe der Sinfoniekonzerte des Städtischen Orchesters wurde durch die Aufführung des »Don Quichote« zu einer Vorfeier des siebzigsten Geburtstages Richard Strauß', dessen Art und Stil *Erich Böhlke* mit überlegenem Können beherrscht. Solistin dieses mit der fünften Sinfonie Beethovens sinnvoll beendeten Konzertes war die Koloratursängerin *Miliza Korjus*, die ja in Magdeburg ihre Laufbahn begonnen hat; sie faszinierte durch die Artistik ihres Koloraturfeuerwerks, ohne aber musikalisch einen nachhaltigen Eindruck zu hinterlassen. Zum ersten Male zeigte sich der ganze Städtische Chor vor einer großen Aufgabe mit Beethovens »Missa solemnis«, die Böhlke zu einem geschlossenen Klangbild formte. Mit stilvertrauter Eindringlichkeit vermittelte *Bernhard Henking* an der Spitze des Reblingschen Gesangvereins und des Kulturorchesters Bachs »Johannespassion«. Neben diesen großen chorischen Veranstaltungen ist ganz besonders des hervorragend geschulten Magdeburger Madrigalchors Erwähnung zu tun, der im Rahmen der Gaukulturwoche der NSDAP. unter der umsichtigen Leitung *Martin Jansens* einen *Joseph-Haas*-Abend unter Mitwirkung des Komponisten und der Halberstädter Sopranistin *Adine Günter-Kothé* veranstaltete. *Gustav Havemann* spielte in einem Kammermusikabend der Deutschen Bühne, die ihren Zyklus mit einem von der jungen begabten Geigerin *Maria Neuß* und dem nach Dortmund scheidenden Kammersänger *Toni Weiler* bestrittenen Abend beschloß; *Vasa Prihoda* errang trotz schwerer Erkrankung einen stürmischen, enthusiastischen Erfolg. Der rührige Katharinen-Organist *Werner Tell* eröffnete eine sommerliche Konzertreihe. An sonstigen Ereignissen sind nur die Tagung der Magdeburger Musikerschaft zu verzeichnen, bei der *Hermann Henrich* über die Ziele der Reichsmusikkammer sprach und *Fritz Theil* das neugegründete Kulturorchester zum erstenmal vorführte, sowie die Vortragsfolgen des Richard-Wagner-Verbandes deutscher Frauen, bei dem Prof. Dr. *Weidel* über Wagner, Schopenhauer und Nietzsche, Dr. *Georg Schott* (München) über Wagner und Chamberlain und der Unterzeichnete über Hans Pfitzner sprachen; bei diesem letztgenannten Vortrag brachte *Maria Auerbach* Pfitzners op. 40 zur Erstaufführung. *Erich Valentin*

MAINZ: Der »Kampfbund für deutsche Kultur« und die »Deutsche Bühne« haben das Konzertleben der Stadt Mainz nachhaltig beeinflußt. Das Mainzer Streichquartett — *Teinemann*, *Kornely*, *Philipp* und *Wunderlich* —, der Opernsänger *Komregg*, das Waldhornquartett des Städtischen Orchesters — *Ochs*, *Ernst*, *Stolz* und *Leisegang* — haben mit dem großen MGV. Mainz-Gustavsburg unter Leitung MD. *Simons* eine wohlgelungene Schubertfeier im Stadttheater veranstaltet. Ein Kammermusikabend in dem Weißen Saale des Kurfürstlichen Schlosses von den gleichen Veranstaltern brachte Mozarts Quartett in C-dur und Brahms' Quintett mit 2 Bratschen op. 111. Ferner gab ein Sonatenabend *Berdellé* (Klavier) und *Kornely* (Violine) den Mitgliedern des Kampfbundes Gelegenheit, gediegene Musik zu hören. Eine Veranstaltung, die sich »Gotische Musik« nannte, brachte Werke von Isaak, Stoltzer, Fink, Senfl, Hofhaimer und Haßler, die ein kleines Orchester der Musikhochschule in Gemeinschaft mit dem Heldentenor *Ludwig Epple*, der jetzt Leiter der Theaterschule an der Musikhochschule geworden ist, interpretierte. In einem Sonatenabend der Musikhochschule spielten *Luise Wandel* (Klavier) und *Toni Alexi* (Violine) Sonaten von Brahms, Beethoven und *Windsperger*.
Im 5. Städtischen Sinfoniekonzert war GMD. *Stöver*-Bremen Dirigent. Er ist während des Sommers Leiter des in Bad Nauheim konzertierenden Mainzer Städtischen Orchesters. Er führte hier Schuberts »Unvollendete«, Tod und Verklärung und Beethovens V. auf und erwies sich als Dirigent von Format, besonders als er mit der Mainzer Liedertafel für den erkrankten städtischen Kapellmeister *Schwieger* Beethovens Neunte mit Schlußchor mit großem Erfolg aufführte. Zum 6. Sinfoniekonzert war GMD. *Jochum*-Hamburg herangezogen. *Sigrid Onégin* war mit stärkster Wirkung als Solistin tätig. Jochum ist ein Dirigent von Eigenart und ein Führer von hoher Qualität. »Euryanthe«-Ouvertüre und Brahms' 2. Sinfonie waren die Hauptwerke des Konzerts, in dem Frau Onégin eine Rossiniarie (La Cenerentola) mit allen Reizen höchster Sangeskunst wiedergab.
Ein verheißungsvoller Beginn war ein Konzert in einem der schönsten Säle Deutschlands, in dem Akademiesaal des Kurfürstlichen Schlosses. »Anno 1785.« Musizi und Sängerinnen in der Tracht damaliger Zeit bei Kerzenlicht. Diese Konzerte sollen im nächsten Herbst wieder aufgenommen werden.

Ludwig Fischer

MANNHEIM: Mannheims, in diesem Jahre früher als sonst verebbendes, Konzertleben erhielt — kurz vor Torschluß — noch einen glanzvollen Auftrieb durch das (III.) *Bruckner-Fest*, über das wir auf Seite 675 ausführlich berichten. Jedes Bruckner-Fest ist heute als künstlerische Tat zu begrüßen; ist doch die Kenntnis vom Werk dieses letzten sinfonischen Großmeisters in breiten Kreisen immer noch als sehr lückenhaft zu bezeichnen. Allerdings erwartet der Bruckner-Freund vom Programm eines derartigen Festes in erster Linie Berücksichtigung von viel zu selten gehörten Werken, wie etwa der I. und VI. Sinfonie, der d-moll-Messe, dem 150. Psalm. Die Programmgestaltung des diesjährigen Festes war aber nach andern Gesichtspunkten aufgebaut: das Fest sollte vor allem der Kunst Bruckners möglichst viele neue Freunde erwerben, und so wurden gerade die — in gewissem Sinne — populärsten Werke des Meisters in den Mittelpunkt des festlichen Geschehens gestellt.
Eine Überraschung erfreulichster Art boten Mannheims Flieger ihrem Publikum mit der Veranstaltung eines Konzerts des »Reichsorchesters des Deutschen Luftsports« unter Leitung von *Rudolf Schulz-Dornburg*, der außer reizvollen barocken Bläsermusiken und einer Ouvertüre Friedrichs d. Großen die selten aufgeführte, von wahrhaft heroischem Geist erfüllte »Vaterländische Ouvertüre« Max Regers in wirklich meisterhafter Interpretation zum Klingen brachte. Der Erfolg des ausgezeichnet disziplinierten Orchesters und seines — auch als improvisatorischer Redner hervorragenden — geistvollen Führers war geradezu stürmisch.

Dr. *H. F. Redlich*

MÜNCHEN: Ein großes künstlerisches Erlebnis waren die fünf Beethoven-Abende des *Klingler-Quartetts* — sämtliche Quartette des Meisters in einer vollendeten Wiedergabe, die ungeheuren Widerhall bei den Freunden der Kammermusik fand. — Ein interessanter Versuch *Werner Egks* »Columbus«, der wesentlich für den Rundfunk erdacht und ausgeführt ist, in den Konzertsaal zu übertragen. Der Komponist leitete vortrefflich sein eigenes Werk (Münchner Philharmoniker und mehrere Madrigal- und Oratorien-Chöre). Im Abschiedskonzert der Münchner Philharmoniker, die wiederum nach Kissingen für den Sommer übersiedeln, brachte *Hausegger* eine

prachtvolle Wiedergabe der Siebenten Sinfonie von Bruckner, den Schluß der »Meisterkonzerte« und zugleich den Höhepunkt aller Orchester-Abende überhaupt, *Furtwängler* mit den Berliner Philharmonikern, die trotz der Anstrengungen der auswärtigen Gastspielreise in bester Form mit einem Elan und einer Korrektheit ohne gleichen Mozarts »Kleine Nachtmusik«, Brahms' F-dur-Sinfonie und die Fünfte von Beethoven aufführten.

Oscar von Pander

PARIS: Die beiden Konzerte *Wilhelm Furtwänglers* mit dem Philharmonischen Orchester Berlin in der Großen Oper bildeten unstreitig den Höhepunkt der Pariser Konzertsaison. Unvergeßliche, lediglich auf tönende Kunst eingestellte Ereignisse hinterließen Eindrücke, die wegen ihrer Tiefe und Intensität in jedem Besucher unverwischt erhalten bleiben müssen. Es ist Erfüllung einfachster Kritikerpflicht, von einem so überragenden Orchesterführer in begeisterten Worten die Wahrheit zu sagen. Alle großen Eigenschaften eines musikalischen Feldherrn par excellence treffen sich hier in einer Person. Er weiß um das Geheimnis orchestraler Wirkung Bescheid wie wenige seinesgleichen. Bald mit stürmischem Impuls, bald mit der Inbrunst der Verklärung wird die musikalische Linie geführt, kleinste Vorschriften der Partitur werden peinlichst befolgt. Der Dirigent und das hervorragende Orchester, das sich jedem Ensemble der Erde an die Seite stellen kann, wurden stürmisch gefeiert. Dem ersten Konzert wohnten auch der Präsident der Französischen Republik mit Gemahlin und das Diplomatische Corps bei. Die französische Presse ist gleichfalls begeistert, bemängelt aber, daß Furtwängler keinerlei Neuheiten aus Deutschland mitbrachte. Schon im vorigen Jahre hatte der Verfasser dieser Zeilen in der »Musik« ebenfalls diese Tatsache bedauert.

Wenige Tage später konzertierte das Wiener Philharmonische Orchester ebenfalls in der Großen Oper. Dirigent war *Bruno Walter*. Die Wiener Gäste hatten unbestritten einen grandiosen Erfolg und wurden gleich ihrem Orchesterleiter überaus gefeiert. Mir persönlich behagte die Art nicht, mit der Bruno Walter die von ihm interpretierten Komponisten eigenmächtig unter seine nicht immer ideale Auffassung zwingen wollte.

Eine Uraufführung verdient erwähnt zu werden: Concerto für zwei Klaviere, Gesangsstimmen und Orchester. Das Concerto bevorzugt in seinem Aufbau klassische Formen. Der zweite Satz verzichtet auf Violinen und Violen. Die Hörner sind durch vier Saxophone ersetzt. Außerdem ist ein Doppel-Vokalquartett eingefügt. Wir bedauern, daß sich die begabte Komponistin *Germaine Tailleferre* Experimenten hingibt, die sie im Grunde genommen gar nicht nötig hat. Die starke Substanz ihrer musikalischen Einfälle und Ideen und ihr kontrapunktisches Können sind hinreichend groß, um auch dem normalen Orchester Reize abzugewinnen. Das Concerto ist wertvoll und steht unter den uraufgeführten Werken des Konzertwinters mit an erster Stelle.

Prof. Otto Ludwig Fugmann

ROM: Der Abschluß der Darbietungen ausländischer Künstler in Rom war das Orchesterkonzert der Berliner Philharmoniker unter *Wilhelm Furtwänglers* Leitung. Die Begrüßung durch die Presse war schon eine sehr warme. Man gedachte des letzten Konzerts der Philharmoniker unter Arthur Nikischs Leitung vor dem Krieg. Das Programm brachte das Concerto Grosso von Händel, Tod und Verklärung von Richard Strauß und die 1. Sinfonie von Brahms. Die Beifallsstürme veranlaßten Furtwängler zur Zugabe des Meistersingervorspiels. Es muß hervorgehoben werden, daß die Kritik Furtwängler besonderen Dank dafür weiß, daß er nur deutsche Werke gebracht hat, denn diese will man von deutschen Orchestern hören, während die meisten ausländischen Dirigenten von dem falschen Standpunkt ausgehen, es sei eine Höflichkeitspflicht gegenüber dem Gastland, italienische Musik ins Programm aufzunehmen. Die Italiener selber legen aber darauf gar keinen Wert. — Derselbe Erfolg steigerte sich womöglich noch im zweiten Konzert, in dessen Mittelpunkt Beethoven mit der siebenten Sinfonie und der dritten Leonore stand. Der Applaussturm war derart, daß Furtwängler noch das Tannhäuservorspiel zugab. Es war eingestandenermaßen der größte Konzerterfolg der ganzen Saison.

Maximilian Claar

WIESBADEN: Die Stadt steht im Zeichen der Frühjahrssaison. Während in anderen Großstädten die sinfonischen Konzerte zu Ende sind, blüht hier neben dem Frühling das Konzertleben unvermindert weiter. So hörte man den lange nicht mehr in Deutschland aufgetretenen großen böhmischen Geiger *Vasa Prihoda* in einem eigenen Konzert. Sympathisch zu beobachten war es, daß der große *Virtuose* Prihoda, der er vor Jahren war,

heute sein phänomenales technisches Können ganz in den Dienst seiner Kunst gestellt hat. Sein auffallend großer Ton, der blühende Klang seines edlen Instrumentes (eine Stradivarius aus dem Jahre 1708) sind von außerordentlicher Schönheit. Niemals wird ihm die technische Meisterschaft zum Selbstzweck — wozu sie bei diesem eminenten Techniker verleiten könnte — immer stellt Prihoda seine Kunst in den Dienst des Werkes, dem er dient. So wurden selbst die virtuose Musik eines Tartini (Teufelstriller-Sonate) oder das D-dur-Konzert von Paganini zu einem Spiel tiefster Eindringlichkeit und Beseeltheit und die »Chaconne« von Tommaso Vivaldi ein Musterbeispiel klassischer Interpretation. Die von ihm gehörte Beethoven-Sonate c-moll op. 30 Nr. 2 erfuhr allerdings auf Kosten des tiefen musikalischen und geistigen Gehaltes eine zu äußerliche Behandlung und blieb an der Oberfläche. Am Flügel war ihm der Münchener Pianist *Otto A. Graef* ein anpassungsfähiger und doch persönlich gestaltender Begleiter.
In einem Sinfoniekonzert unter *Carl Schuricht* stellte sich im Kurhaus der erst zwanzigjährige Geiger *Wolfgang Schneiderhan* vor, der sich als ein ungemein begabter und bereits schon sehr gereifter Solist erweisen konnte. Schneiderhan ist eine zufällige Entdeckung von Kubelik, der den jungen Künstler in Wien bei dem großen Solistenwettbewerb spielen hörte. Es ist *Schuricht* sehr zu danken, daß er diesen befähigten jungen Geiger der Öffentlichkeit vorgestellt hat, zumal es uns ja gerade in Deutschland an gutem Geigernachwuchs fehlt. Mendelssohns e-moll-Konzert wurde eine ausgezeichnete Leistung: kraftvoll im Ton, souverän in der technischen Gestaltung und überlegen in der Sicherheit der geistigen Erfassung dieses technisch recht kniffligen Werkes. In der großzügigen Gestaltung der darauf folgenden Chaconne für Violine ohne Begleitung von Joh. Seb. Bach zeigten sich die Vorzüge des jungen Künstlers, dessen ungewöhnliche Begabung und bereits weit vorgeschrittene Gestaltungskraft vor allem auffielen, im hellsten Licht. Schneiderhan ist eine der größten Geigerbegabungen unserer Zeit. Schuricht beendigte das Konzert mit einer unbeschwerten und überzeugenden Wiedergabe der köstlichen Es-dur-Sinfonie von Mozart.
Als Dirigent für die täglichen Konzerte des Kurorchesters wurde *Dr. Helmuth Thierfelder*, Berlin, berufen, der sich in zahlreichen Gastkonzerten als ein sehr zuverlässiger, das übliche Niveau überragender Musiker beweisen konnte. Dr. Thierfelder ist der Nachfolger des nach Baden-Baden als Leiter des dortigen Musikwesens verpflichteten 1. Kapellmeisters Herbert Albert.
GMD. *Karl Elmendorff*, der musikalische Oberleiter des Staatstheaters, dirigierte zum erstenmal im Kurhaus ein Festkonzert. Das Städtische Orchester, verstärkt durch Mitglieder der Staatskapelle, wurde auch unter Elmendorffs Leitung zu außergewöhnlichen Leistungen angeregt. Die von Pillney für Orchester bearbeitete d-moll-Tokkata von Joh. Seb. Bach hinterließ einen weniger günstigen Eindruck als die darauf folgende 5. Sinfonie von Beethoven, die von Elmendorff in idealer klanglicher Erfüllung dargestellt wurde. Die leidenschaftliche Farbengebung, das sichere Zusammenfassen der Themen in eine große Linie gaben der ausgezeichneten Wiedergabe durch das vollbesetzte Orchester eine besondere künstlerische Note, die das Publikum durch anhaltenden Beifall für Orchester und Dirigent dankbar anerkannte.
Rosl Schmid, eine junge und recht begabte Pianistin aus München, zeigte in Mozarts A-dur-Konzert eine sehr saubere und solide Technik, verbunden mit einer beachtenswerten geistigen Erfassung des Werkes.

Hermann Kempf

WITTEN (Ruhr): *Georg Nellius'* Kantate »Von deutscher Not«, die bislang nur in Großstädten mit einem Stimmenaufwand von über tausend Singenden dargeboten wurde, sollte jetzt ihre Feuerprobe erstmalig in einer Mittelstadt des Ruhrgebiets bestehen und den Beweis erbringen, daß auch hier mit einer zahlenmäßig bescheideneren Streitmacht eindrucksstarke Wirkungen des Chorwerkes zu erzielen sind. *Erich Näscher*, bislang seit Jahrzehnten als Organist und Leiter des Chores für Kirchenmusik mit trefflichen Aufführungen Bachscher Kunst in den Vordergrund getreten, wagte die Einstudierung der Neuheit von Nellius mit nur etwa vierhundert Sängern. Sie stellten sich aus den Reihen der verschiedensten Vereine opferfreudig in den Dienst der Wiedergabe und gaben dadurch ein nachahmenswertes Beispiel kunstbegeisterter Bereitschaft für eine Pioniertat von Rang. Den Hauptanteil bestritten die stark vertretenen Männergesangvereine Groß-Wittens, wozu sich ein aus Mitgliedern der kirchlichen Chöre zusammengestellter Frauen- und Kinderchor (Knaben und Mädchen) der

Wittener Schulen gesellte, die sich verpflichteten, die Kantate dreimal öffentlich zum Besten des Wittener Ehrenmals zu bieten. Näscher hatte das schwierige Werk mit erstaunlicher Ausdauer geübt und seinen ungewohnten musikalischen Aufbau allen Gruppen der Singenden geschickt vertraut gemacht. Seiner umsichtigen Führung gelang es auch, das verzweigte Räderwerk des Aufführungsapparates gestrafft in Gang zu halten. Das ausgezeichnete Soloquartett stellten *Hilde Wesselmann*, *Eva Jürgens*, *Hans Sträter* und *Martin Ehrich*. Dem Städtischen Orchester war die instrumentale Begleitung anvertraut, die es verläßlich besorgte. Näscher, der anwesende Komponist und ihre Mitstreiter durften die Genugtuung haben, durch die zeitnahe Stimme der Töne die Herzen vieler Hörer aus allen Volksschichten gefaßt zu haben. *Max Voigt*

OPER

BERLIN: Schon die propagandistische Wirkung der von Mitte Mai bis zum 15. Juni stattfindenden Berliner Kunstwochen darf als Gewinn gebucht werden, weil mit hervorragenden Aufführungen der führenden Bühnen Berlins weithin sichtbar dem Märchen vom Niedergang deutschen Kulturlebens und dem Ende deutscher Kunstpflege entgegengetreten wird. Die Opernaufführungen können im Grunde sogar als eine Bilanz einjähriger systematischer Aufbauarbeit im Dritten Reich angesehen werden, denn sie sind, von den zu Richard Strauß' 70. Geburtstag vorbereiteten Werken abgesehen, im Laufe der Spielzeit 1933/34 neueinstudiert bzw. neuinszeniert worden. Dem künstlerischen Rang der bisher geleisteten Arbeit entsprechend fiel der *Staatsoper Unter den Linden* die Ehre der feierlichen Eröffnung der Kunstwochen zu. Schon am Vorabend wartete sie mit einer Überraschung auf: *Maria Müller*, nunmehr als Kammersängerin der Staatsoper fest verpflichtet, sang die Elsa im »*Lohengrin*«. Der Adel der Erscheinung und das selbst in den Ausbrüchen der Leidenschaft lyrisch gebundene Gefühlspathos ihres kostbaren Soprans haben diese begnadete Sängerin zur klassischen Vertreterin der jugendlich-dramatischen Frauengestalten Wagners erhoben. »*Rheingold*« und »*Die Walküre*« folgten in der durch die ideale Zusammenarbeit von *Furtwängler*, *Tietjen* und *Preetorius* geschaffenen Geschlossenheit der musikalischen, szenischen und bühnenbildnerischen Deutung. *Rudolf Bockelmanns* hoheitsvoll überlegener Wotan, *Frida Leiders* heroisch aufjauchzende Brünnhilde, *Maria Müllers* Sieglinde, *Fritz Wolffs* Loge und Siegmund, *Karin Branzells* Fricka, *Eugen Fuchs'* Alberich, sie alle werden getragen von der vorbildlichen Führung Wilhelm Furtwänglers, dessen klanglicher Feinsinn eine unvergleichliche Geschmeidigkeit des Stils erreicht, weil er im Aufbau der Musik vom Piano ausgeht und so für jede Steigerung die nötigen Reserven zur Verfügung hat, ohne die Sänger zu gefährden.

Über die Notwendigkeit, Richard Strauß' schwülstige »*Josefslegende*« als pompöse Revue wieder hervorzuholen, sollte eigentlich keine Meinungsverschiedenheit möglich sein, denn dieses Opus lebt von einer überhitzten Atmosphäre der Dekadenz, die nichts gemein hat mit dem aufbauenden Geist unserer Zeit. Auch die Ausrede von dem Ethos der Schlußapotheose mit dem Sieg der Reinheit über die Sünde kann nicht recht verfangen, denn diese Gloriole ist musikalisch so schwach geraten, daß sie die Peinlichkeiten der meisterhaft komponierten Morbidität nicht aufhebt. Die Inszenierung *Dr. Hanns Niedecken-Gebhards* in der *Städtischen Oper* ist in ihrer ganzen Haltung gestrig, würdig der Manen Charells. Die Ausstattung *Kainers* ist eine konsequent ausstaffierte Kitschparaphrase, reif für den Scheiterhaufen. *Alexander von Swaine* brachte für den Josef den Reiz unverdorbener Knabenhaftigkeit mit, gelangte im Tänzerischen aber kaum über Studien hinaus. *Marion Herrmann* als Frau Potiphar fesselte mehr durch schauspielerische Beredsamkeit der Gebärde, als durch tänzerische Evolutionen, für die die viel zu weit gespannte Bühne ohnehin keinen ausfüllbaren Rahmen stellte. *Hanns Udo Müller* dirigierte die Musik tonstark und knallig.

Auch hinter die Notwendigkeit der Neueinstudierung von Puccinis »*Mädchen aus dem goldenen Westen*« in der Charlottenburger Oper ist ein deutliches Fragezeichen zu setzen. Die Wild-West-Dramatik unter kalifornischen Goldgräbern ist von dem seligen Karl May auf einen natürlicheren Nenner gebracht worden als in dieser schauerlich schönen Kino-Story von dem edlen Räuber Johnson und der amazonenhaften Barmaid Minnie. *Ly Betzou* sang die Partie hochdramatisch gestrafft, mit sieghaft ausbrechender Höhe. *Willi Wörle* war ein gutgewachsener hübscher Bandit, der sich stimmlich übersteigern mußte, um seinem lyrischen Tenor einige heldische Akzente ab-

zuringen. Eine scharf umrissene Gestalt, einprägsam in Ton und Spiel, war *Hans Reinmars* düsterer Sheriff. Musikalisch ist, von einigen indianischen Anklängen abgesehen, aus der Paritur nicht viel herauszuholen. Die berühmten Puccini-Kantilenen tauchen nur episodisch auf, und das dramatisch packende Rezitativ in der Konversation ist nur ein schwacher Ersatz für den fehlenden melodischen Atem. *Alexander d'Arnals'* realistische Regie und *Wilhelm Franz Reuß'* heftig und routiniert loslegende Musikleitung sicherten der Oper einen lauten Premierenerfolg. Inzwischen hat *Wilhelm Rode* als Intendant der Reichsoper den bisherigen Dessauer Generalmusikdirektor *Arthur Rother* als ersten Kapellmeister verpflichtet. In Verdis »*Aida*« stellte sich Rother als überlegener und taktsicherer Dirigent vor. Leider erwies sich die gastierende Aida *Lotte Burks*, die von der Mailänder Scala und dem Teatro Reale in Rom kommen soll, mit scharfem, dabei leicht detonierenden Sopran als glatte Niete, ganz zu schweigen von der Untragbarkeit der äußeren Erscheinung. Dafür entschädigte der junge Heldentenor *Valentin Haller* durch prachtvoll quellendes Naturmaterial. Seine Verpflichtung an die Städtische Oper bedeutet einen unbestreitbaren Gewinn, was auch von der Münchener Altistin *Luise Willer* gilt, wenn auch ihr Rollenkreis etwas beschränkt ist.

Friedrich W. Herzog

BRESLAU: Im Programmheft der Oper gibt die Intendanz Tätigkeitsberichte, die sich immer auf die Arbeit eines Vierteljahres beziehen, heraus. Der Theaterbesucher hat für derartige Statistiken keinen Sinn, was soll er damit anfangen? Irgendeine Werbekraft strömen solche Berichte auch nicht aus. Da die Aufführungsziffern der einzelnen Werke mit angegeben sind, könnte man — wenn man Betriebszufälligkeiten außer acht läßt — Schlüsse auf die Aufnahmefähigkeit und Aufnahmewilligkeit der neuen Hörerschaft ziehen. Die höchste Aufführungsziffer erreichte Arabella, 10 Abende. »Wenn ich König wär« konnte sechsmal gegeben werden, »Die lustigen Weiber« fünfmal, die »Regimentstochter« viermal, ebenso »An allem ist Hütchen schuld«. Von Wagneropern wurde die Walküre am häufigsten (viermal) aufgeführt. Also, die Unterhaltungsoper, das musikalische Lustspiel, ist am beliebtesten. Und der Weg über das musikalische Lustspiel zur ernsten Oper ist keineswegs irreführend. Will man das Publikum erziehen, so fängt man am besten mit einem Stoff an, zu dem naturgegebene Anlagen zwanglos hinführen. In den letzten Wochen ging man in einer anderen Richtung. Von der stark auf die Sinne wirkenden Musik d'Alberts versprach man sich Anregungen. Mit großer Sorgfalt im Musikalischen (Kaufmann), mit üppiger Farbengebung im Szenischen (Skraup-Wildermann) erreichte man den erhofften Erfolg. Das Publikum von heute sucht das *Theater*, darüber besteht kein Zweifel. Es wird mit der Zeit, in eine planmäßige Kunstpolitik einbezogen, auch für Größeres und Tieferes zu haben sein. *Humperdincks* »Königskinder« konnten sich nicht so recht beliebt machen, weil sich gerade die Königskinder, der Prinz und die Gänsemagd, nicht nach Wunsch aufführten. Der Tenor versagte gesanglich, die Gänsemagd darstellerisch. Bei ihm zu wenig, bei ihr zu viel Routine. Unsere zuständige Gänsemagd, *Lore Hoffmann*, die sehr gut gewesen wäre, wurde krank, und *Ilse Eisenlohr* war ein ungenügender Ersatz. Schade um die sonst vorzügliche Aufführung des epigonalen, aber schönen und stimmungsvollen Werkes. Palestrina! Immer mehr erfaßt man die Größe und hohe Schönheit dieser Pfitzneroper. Man erinnerte sich der Zeit, in der es schwer war, vom Dichterkomponisten die Genehmigung zur Aufführung zu erhalten. Schade, daß das heute nicht mehr so ist. Palestrina ist wie Parsifal ein Werk, dem eine Ausnahmestellung zukommt. Auch wenn der Wille zu möglichst vollkommener Darstellung vorhanden ist, innerhalb des auf ganz andere Art verpflichtenden Theaterbetriebes besteht einfach keine Möglichkeit, eine durchgearbeitete, innerlich erfaßte Palestrinawiedergabe herauszubringen. Hier kommt es nicht darauf an, daß diese oder jene Stelle wirkt, daß diese oder jene Partie eindrucksvoll gesungen wird, hier geht es um restlose Erfassung des Mysteriums. Die hiesige Aufführung ließ viel zu wünschen übrig. Der musikalischen Wiedergabe unter *Franz von Hoeßlin* fehlte das Weihevolle, stark aufgetragene dramatische Akzente tun's nicht. *Walter Falks* Regie wendete sich Einzelheiten zu, sie suchte den Effekt, drang aber nicht in die Tiefe. Ganz schlimm stand es um die Behandlung des Wortes. Man mußte die Enttäuschung eines jungen Menschen, den man in die Oper mitnahm, den man auf die Offenbarung eines großen, deutschen Kunstwillens vorbereitet hatte, der

besonders im ersten Akte kein Wort verstehen konnte, erleben, um Pfitzners Sorge um die Aufführungen seiner Werke zu begreifen. *Rudolf Bilke*

FLORENZ: Das Stadttheater, das seit langem in Florenz an die Stelle des historischen Teatro della Pergola getreten ist, hat zum Musikfest eine kurze Spielzeit eröffnet, deren erste Vorstellung aus geschichtlichem Interesse registriert zu werden verdient. Es handelt sich nämlich um die allererste Aufführung der »Götterdämmerung« in der Arno-Stadt. So unglaublich es klingt: Bis 1934 war das Schlußdrama des Nibelungenringes dort nie gegeben worden. Das zeigt wieder einmal, bis zu welchem Grad in Italien das Musikleben der vorfaschistischen Zeit desorganisiert und sich selbst überlassen war. Seit den Ringaufführungen eines deutschen Ensembles unter Angelo Neumann in Italien sind mehr als 50 Jahre verflossen. Trotzdem haben bis heute im ganzen in Italien kaum zwei- oder dreimal Ringaufführungen innerhalb ein und derselben Spielzeit stattgefunden. An den technischen Schwierigkeiten des »Rheingold« stößt sich noch heute die italienische Bühne.
In Florenz war die Spielleitung der »Götterdämmerung« dem früheren Intendanten der Frankfurter Oper, *Ernst Lert*, übertragen worden. Brunhilde war *Anny Helm*, also ebenfalls eine Deutsche. Das sicherte unter der musikalischen Leitung von *Vittorio Gui* der Aufführung ihren Stil. *Maximilian Claar*

HAMBURG: Ein Neuheitenabend war dem Ballett gewidmet, das, von *Helga Swedlund*, der neuen Ballettmeisterin, in körperlicher Rhythmik und Ausdruckskunst auf schöne künstlerische Höhe gebracht, sich auch an höhere Aufgaben wagen kann. Es wurden zwei ganz verschiedene Inhaltsgebiete des Tanzes gestaltet, das »Pulcinella«-Ballett (mit den Gesangsarien), das *Strawinskij* nach den Melodien von Pergolese mit einem Zuschuß eigener Stilisierung »neoklassizistisch« bearbeitete, spielerische Formkunst aus historischen Bezirken, und Strauß' »Josephslegende«, das bedeutendste sinfonische, musikdramatische Ballett, das, trotz der zeitgebundenen Züge seiner Entstehungsjahre, noch vieles birgt, das fesselt und das auch innerhalb des Straußschen Gesamtwerkes in manchen inhaltskünstlerischen komplementären Beziehungen schillert. Für die kommende Strauß-Festwoche wird diese »Josephslegende«, die *Richard Richter* leitete, ein willkommener Zuwachs im Spielplan sein. Zum Geburtstag des Führers gab es in der Schiller-Oper eine Festaufführung des »Fidelio«, in Besetzung mit namhaften auswärtigen Gästen (Fritz Soot, Theodor Scheide, Nina Lützow, Carl Braun). *Hans Swarowsky*, der bisher als Kapellmeister und Spielleiter am Reußischen Theater in Gera tätig war, wurde nach einem sehr erfolgreichen Probedirigieren als erster Kapellmeister an die Staatsoper verpflichtet.
Max Broesike-Schoen

HANNOVER: *Richard Strauß'* musikalischer Komödie »*Arabella*« ist auch bei uns ein glänzender Empfang bereitet, dank einer Herausstellung, bei der *Rudolf Krasselt* am Dirigentenpult und Dr. *Hans Winckelmann* als Spielleiter, beide unter ingeniösem Zugreifen, die stimmungsgestaltenden schöpferischen Kräfte entfesselten und die Einzeldarsteller (*Franziska v. Dobay* aus Berlin, bei späteren Aufführungen *Tiana Lemnitz* und *Emmy Sack* als »Arabella«, *Maria Engel*, später *Eva Hollpach*, als »Zdenka«, *Karl Giebel* als »Mandryka«) jeden Nerv der musikalischen und szenischen Bewegtheit ausschwingen ließen. Müßig, bei »Arabella« immer von neuem die Gevatterschaft des »Rosenkavaliers« feststellen zu wollen, wozu immerhin die von sanfter Melancholie umschattete Mentalität in der Handlung und das dem Wiener Milieu angepaßte lebens- und farbenfreudige, gelegentlich (bei den benutzten slawonischen Gesängen) in liebliches Sentiment gebettete Klangbild herausfordern. Die »Arabella« ist mit ihren Vorzügen und Schwächen eben ein »echter Strauß«, aus unreflektierender Schaffenskunst heraus geboren, die erstaunliche schöpferische Tat eines Siebzigjährigen, der so viel Schönes der Welt geschenkt hat.
Auf weniger betretenen Pfaden befand sich unsere Opernbühne bei der anderen in letzter Zeit bewerkstelligten Erstaufführung, bei der volkstümlichen Wirklichkeitsoper »*Der Musikant*« von *Julius Bittner*. Die Handlung, unterhaltendes Theater, ist mit kräftigen Strichen in Holzschnittmanier entworfen und kulminiert in der Groteske eines derb bukolischen »Sommernachtstraums«. Die Musik präsentiert sich in schlichtem, eingänglichem Gewande, melodiös, liedselig mit einer nicht übel wirkenden Zutat von empfindsamem Wesen. Für den Erfolg der hübsch inszenierten

Oper standen *Arno Grau* als musikalischer Leiter, Dr. *Claus Dietrich Koch* als Spielordner, *Hilde Oldenburg, Elsa Schürhoff, Gustav Wünsche* und *Josef Correck* in den tragenden Rollen mit von wertvollem Kraftaufwand gehobenem Bemühen ein.
Der Theaterleitung dankten wir endlich noch eine in allen Teilen gefällige Neueinstudierung der klassischen französischen Spieloper »*Die weiße Dame*« von *François Adrien Boieldieu*, die sich in ihrem ehrwürdigen, von altmodischer Zier umrahmten Matronenantlitz noch immer an ihren vom Rokoko umschimmerten einstigen Jugendglanz erinnernde Züge bewahrt hat.

Albert Hartmann

KÖNIGSBERG i. Pr.: Die Königsberger Oper ist durch den plötzlichen Abtritt des Intendanten *Fisch* in eine akute Krise eingetreten, die den Saisonschluß noch arg drückt, an deren heilsamen Verlauf nunmehr aber nicht mehr zu zweifeln ist. Als stellvertretender Intendant wurde durch den Oberbürgermeister Kapellmeister *Lindemann* eingesetzt, der es sich sofort angelegen sein ließ, die Operettenflut, von deren fatalem Einbruch ich das letztemal berichtet habe, soweit es noch angängig war, einzudämmen und damit die Saison zu einem nicht gar zu unrühmlichen Ende zu bringen. Die letzten Operneinstudierungen bewegten sich allerdings noch auf dem Boden der Sensationsmache, die, ein falscher Weg, die Herzen der andere Kost gewöhnten Königsberger nicht erobern konnte. Die recht sorgsame und auch musikalisch äußerst gelungene Einstudierung von *Schillings'* »*Mona Lisa*« hätte einem der weniger bekannten Frühwerke des zu Königsberg früher in guten Beziehungen stehenden Meisters Platz machen können. Die Zeit dieses schwül-schrecklichen Sensationswerkes ist dahin, und die verwendeten Mittel rechtfertigen kaum den sparsamen melodischen Kern des Ganzen. Dazu kam, daß die Titelpartie wieder infolge der Personallücken von Gästen bestritten werden mußte, unter denen sich *Else von Catopol* hervortat. Hervorragend in prächtiger stimmlicher und auch schauspielerischer Leistung trat der Heldenbariton *Herrmann* hervor, der auch den künstlerischen Brennpunkt der letzten Operneinstudierung »*Cavalleria*« und »*Bajazzo*« bedeutete. Hier hatte Kapellmeister *Conz* die melodischen Fäden sicher in der Hand, und es blieb immerhin erfreulich, daß allen Personal- und Regieschwierigkeiten zum Trotz der Gesamteindruck ein erfreulicher war. Als psychologisch gut sich gebender Canio sei noch *Rockstroh* hier mit Ehren genannt. — Hoffentlich leuchtet bald über dem Opernhimmel ein hellerer Stern, der uns den Ausfall dieser Spielzeit an Höhenkunst — wir haben außer einer Gluck-Einstudierung die klassische Musik ganz entbehren müssen — vergessen macht!

Dr. Hermann Güttler

LEIPZIG: Der Spielplan unserer Oper zeigte in der zweiten Hälfte der Winterspielzeit wesentlich größere Abwechslung als in der ersten, was erfreulicherweise sich auch in einer erhöhten Anteilnahme des Publikums am Theater auswirkt. Neben den Neugestaltungen der Wagnerschen Musikdramen gingen einige ältere, immer noch zugkräftige Spielopern über die Szene; so folgten sich in ziemlich kurzen Abständen *Adams* »*König für einen Tag*« und »*Der Postillion von Lonjumeau*«, beide von *Albert Conrad* musikalisch, von *Heinz Hofmann* szenisch in liebevollster Weise betreut und in den Titelpartien mit unserem lyrischen Tenor *Heinz Daum* glänzend besetzt. In neuem Gewande erschien ferner die einer Auffrischung sehr bedürftige »*Bohème*« von *Puccini*. Oberspielleiter *Wolfram Humperdinck* hat in seiner Inszenierung die Handlung aus der Biedermeierzeit um einige Jahrzehnte vorgerückt, etwa in die 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts, und damit der Oper mehr Gegenwartsnähe gegeben. Die von ihm gestellten Bühnenbilder und lebendigen Gruppierungen, die verblüffende Echtheit der dekorativen und mehr noch der kostümlichen Aufmachung waren von bezwingender Realistik; eine Sehenswürdigkeit für sich war das in hundert Farben schillernde, buntbewegte, dabei aber stets sinnvolle Treiben im Quartier latin. Nicht minderen Anteil am Erfolg hatte die überlegene und zügige musikalische Leitung von Kapellmeister *Oscar Braun*, dem namentlich in den Hauptpartien in *Ellen Winter* (Mimi), *Marianne Warneyer* (Musette), *Heinz Daum* (Rudolphe), *Theodor Horand* (Marcell) ausgezeichnete Kräfte zur Verfügung standen.
Das wichtigste Ereignis war die *Erstaufführung* von *Richard Strauß'* »*Arabella*«, die verhältnismäßig spät den Weg zur Leipziger Bühne gefunden hat. Sie erschien in einer Festvorstellung, die durch die Anwesenheit des Komponisten erhöhten Glanz erhielt und mit der in der letzten Aprilwoche eine Reihe von musikalischen Veranstaltungen eröffnet

wurde, die von der Stadt Leipzig dem Meister aus Anlaß seines bevorstehenden 70. Geburtstages als Ehrungen zugedacht waren. Über das Werk selbst braucht an dieser Stelle nicht mehr ausführlich berichtet zu werden. Wiederum war es die Macht der Straußschen Musik, die über manche Schwächen und psychologische Unwahrscheinlichkeiten des Hofmannsthalschen Buches siegte und die uns heute etwas fernliegende geistige und moralische Umwelt adelte und in höchste Kunst erhob. Das Hauptverdienst am Erfolg gebührt Generalmusikdirektor *Paul Schmitz*, dessen hochbedeutende musikalische Fähigkeiten immer schärfer hervortreten und uns für die Zukunft unserer Oper noch viel erwarten lassen. Herrlich spielte unter ihm das Orchester, bald berückenden sinnlichen Glanz entfaltend, bald alle die feinen kammermusikalischen Reize aufdeckend, die diese kostbare Partitur enthält. Auch die Inszenierung durch *Wolfram Humperdinck* hatte im Bühnenbild und stiltreuen Kostümen das Wiener Milieu vorzüglich getroffen. Eine in Erscheinung, Spiel und Gesang liebreizende Arabella war *Ellen Winter*, den Mandryka gab *Max Spilcker* mit überzeugender Charakterisierungskunst; *Irma Beilke* (Zdenka), *Heinz Daum* (Matteo), das gräfliche Elternpaar (*Edla Moskalenko* und *Ernst Osterkamp*) und die durchweg erstklassig besetzten kleineren Partien bildeten ein künstlerisch sehr hochstehendes Ensemble. Der große Erfolg der Erstaufführung steigerte sich noch bei der zweiten, die als Festvorstellung für den Börsenverein Deutscher Buchhändler in Szene ging. Diese fand unter *persönlicher Leitung* des Komponisten statt und gestaltete sich zu einem Ehrenabend für den Meister, dem in ganz ungewöhnlichem Maße begeisterte Huldigungen dargebracht wurden.

Wilhelm Jung

LÜBECK: Die Zusammenfassung der gesamten öffentlichen Musikpflege in der Hand des noch jungen, aber mit außerordentlichen künstlerischen und organisatorischen Gaben ausgestatteten GMD. *Heinz Dressel* wurde durch die Ergebnisse glänzend gerechtfertigt. Auf die Dauer wird die aus ihr folgende Überlastung allerdings kaum tragbar für ihn sein; so mußte er die Einstudierung und Leitung der »Arabella« an *Willi Hammer* (Altona) abtreten, einem mit einem äußerst feinen Sensorium für Strauß begabten Künstler, der mit überlegener Ruhe das Werk zu nachhaltiger Wirkung führte. Das weniger dankbare »Herz« Hans Pfitzners leitete wiederum Dressel; für die Enttäuschung, die das in Verbindung mit dem Namen Pfitzner unmögliche Textbuch keinem erspart, der zu seiner idealistischen Kunst bejahend steht, entschädigte Dressel durch eine liebevolle, aus enger Verbundenheit mit Pfitzner schöpfende Interpretation der Partitur, die — trotz allem — doch echter Pfitzner ist. Beide Aufführungen hatten der geistvollen Inszenierung durch *Fritz Hensel* und den Bühnenbildner *Paul Pilowski* Entscheidendes zu verdanken, nicht minder der mehr als durchschnittlichen Gestaltungskraft *Manfred Hübners*, der als Mandryka und Athanasius beide Male an erster Stelle stand. Die Titelpartie der »Arabella« sang *Gretl Pohl* mit besonderem Charme; *Armella Meinke* war ihr als Zdenka an Einfühlsamkeit ebenbürtig.

In den großen Sinfoniekonzerten bildeten »Messias« und Beethovens IX. die Höhepunkte; durch den Einsatz des inzwischen mächtig gewachsenen Lehrergesangvereins (der sich nun »Singakademie« nennt) und Dressels monumentale Gestaltung erhielten sie alle Merkmale festlichen Glanzes, den in beiden Fällen ausgezeichnete Solisten (Annemarie Sottmann, Edith Niemeyer, Hartwig Kemper, Paul Gümmer bei Händel, Käthe Heidersbach, Gusta Hammer, Walter Ludwig, Fred Drissen bei Beethoven) erhöhten. Das 5. Konzert sah Paul Hindemith in der gefährlichen Nachbarschaft von Bruckners III. Sinfonie. Der Vielseitige spielte ein Vivaldi-Konzert für Viola d'amore auf einem klanglich nicht eben überzeugenden Instrument und sein erstes Bratschen-Konzert, das heute allerdings als mißtönender Anachronismus berührt. Den 70jährigen Strauß ehrte man mit einem Festkonzert; man hörte die Molière-Suite (die Strauß selbst vor zehn Jahren hier nach ungenügender Probenvorbereitung dirigierte) in einer vorbildlich exakten und infolgedessen auch geistreich-eleganten Wiedergabe unter Heinz Dressel und einen mehr auf Temperament als klare Stimmführung gestellten Don Juan; mit bekannten Strauß-Liedern in Orchesterbegleitung eroberte sich *Julius Patzaks* strömender Tenor die Herzen im Sturm. Neben den großen Konzerten erfreuten sich die acht volkstümlichen Sinfoniekonzerte, die unter Verwendung Lübecker Solisten und ohne trockenen Historismus einen Längsschnitt durch die Entwicklung von Bach bis Rüdinger

gaben, stärkster Teilnahme, auch bei der Schuljugend der höheren Klassen, da man — nach pädagogischer Vorbereitung — die Hauptproben zugänglich machte.

Fritz Jung

MAGDEBURG: Die ausklingende Opernspielzeit stand im Zeichen des *Richard-Strauß*-Jubiläums. Der glänzenden Aufführung des »Rosenkavalier« folgten das »Intermezzo« und zum Schluß die »Arabella« als Erstaufführungen. Das »Intermezzo«, in ihrer ganzen Haltung der Typ einer geistreichen Konversationsoper, hatte einen überaus starken Erfolg, nicht zuletzt wohl durch die stilvolle Einheitlichkeit der Interpretation, die *Erich Böhlke*, ein Strauß-Dirigent von Bedeutung, *Hubert Franz* regielich und *Gertrude Joachim* und *Asger Stig* in den Hauptrollen vermittelten. Die erste und einzige Aufführung der »Arabella«, die in die kommende Spielzeit übernommen wird, fand nicht minder starken Beifall, mit *Böhlke* am Pult, *Franz* als Regisseur und *Helma Varnay* (Arabella), *Ingeborg Stein* (Zdenka) und *Asger Stig* (Mandryka) auf der Bühne. Die »Holländer«-Neueinstudierung, die *Böhlke* mit lebendigem Temperament ausgestaltet hatte, war besonders dadurch bemerkenswert, daß das Werk ungekürzt und somit auch wirklich geschlossen gegeben wurde, beachtlich in den chorischen Zusammenhängen; als hervorragende Senta bewährte sich *Grete Kraiger*, den Holländer sang *Hans Thometzeck*, den Erik *Carl Hartmann* als Gast. Nicht unerwähnt bleibe die festliche »Meistersinger«-Aufführung unter Böhlke mit *Willi Wörle* als Stolzing, die anläßlich des Geburtstages des Führers in Anwesenheit des Reichsstatthalters Loeper stattfand. — Die Operette vermittelte eine musikalische Bereicherung durch Johann Strauß' »Eine Nacht in Venedig« unter der beschwingten Leitung von *Gerhard Hüttig*. — Der für die nächste Spielzeit bestimmte Spielplan sieht Werke von Gluck, Mozart, Wagner (zur Erinnerung an seineMagdeburger Tätigkeit), Pfitzner, Strauß, ferner Berlioz, Mussorgskij und Busoni vor.

Erich Valentin

MANNHEIM: Die Baufälligkeit des noch aus Schillers Tagen stammenden Nationaltheaters hat eine zeitweilige Übersiedlung des gesamten künstlerischen Apparats in das sogenannte »Neue Theater im Rosengarten« notwendig gemacht, das zu diesem Zwecke vergrößert und modernisiert wurde. War der neue Raum schon vor Monatsfrist mit Shakespeares »Widerspenstiger« feierlich eröffnet worden, so hatte die Oper bis jetzt noch immer im alten Bau spielen dürfen, um vor allem ihr Programm an großen Opern (»Frau Schlange«, »Parsifal«, »Arabella«) noch abzuwickeln. Nunmehr ist auch die Oper in den »Rosengarten« übersiedelt, dessen intimere Räumlichkeit den Schwerpunkt der Spielplangestaltung nach der Spieloper hin zu verlegen zwingt. In diesem Sinne war die Erstaufführung der nicht allzuoft zur Diskussion gestellten »Vier Grobiane« vonWolf-Ferrari als guter Griff zu begrüßen. Das reizvolle, von prickelndem Parlando erfüllte Werk, das Goldonis Spuren folgt, wurde von *Richard Dornseiff*, der hiermit als Opernregisseur debütierte, sehr witzig inszeniert. Das Quartett der Grobiane fand in den Herren *Hölzlin*, *Voisin*, *Trieloff* und *Mang* humorgesegnete Vertreter. Unter den »neugierigen Frauen« dieses heiteren Buffostückes verdienen vor allem *Lotte Fischbach* und *Hedwig Hillengass* lobende Erwähnung. Am Pult musizierte Dr. *Cremer* mit großer Umsicht, aber nicht immer mit der nötigen Leichtigkeit. Der Erfolg dieser Oper im neuen Raum, dessen Akustik für musikalische Zwecke noch etwas verbesserungsbedürftig erscheint, war überaus herzlich.

Dr. *H. F. Redlich*

MAINZ: Infolge zahlreicher Erkrankungen im Personal mußte wiederholt zur Heranziehung von Gästen geschritten werden. So sang *Fritz Perron* (Wuppertal) den Lohengrin, ohne damit den Eindruck zu erreichen, den sein Siegfried gemacht hatte. Neueinstudiert erschien der Barbier von Bagdad auf dem Spielplan. Es war ein Abend voller Kostbarkeiten. Die Mitwirkenden einschl. Chor und Orchester wußten die Kunst unseres Landsmannes Peter Cornelius durch harmonisches Ineinandergreifen aller Faktoren in erhebender Form zu Ehren zu bringen. *Schwieger* als Dirigent sorgte für klangliche Dezenz und für elegante Behandlung des Filigrangewebes. *Weißbier* als Spielleiter bewies viel Geschmack. *Eichinger* schuf einen Barbier von feinkomischer Wirkung und mit Adel der Tongebung. *Decker* sang den Nureddin in schön gebundener Kantilene. *Hildegard Weigel* war mit ihrer Margiana absolut vertraut. Als Kalif wirkte *Komregg* sehr repräsentativ. Die diesjährige Rheingoldaufführung erhob sich wesentlich über die vorjährige. *Schwieger* ist mit der Materie bedeutend vertrauter geworden. Die Altistinnen *Hundt* und *Herbst* traten

in wirksame Aktion. An *Larkens* als Wotan jeder Zoll bewunderungswürdig. *Perrons* Loge war eine meisterliche Leistung. Von charakteristischer Prägung *Stiers* Alberich. *Eichinger* ein Fasolt von Format. *Friedrich Kempf* ein trefflicher Mime. Die Walküre war ein starker Erfolg. Drei Gäste — *Else Link*, eine Mainzerin, ist die geborene Wagnersängerin und als Brünhilde überaus packend; *Perron* ein Siegmund von bezwingender, tenoraler Kraft. *Helene Braun* (Wiesbaden), ein leuchtender Mezzosopran, als Fricka erfolgreich. *Hildegard Weigels* Sieglinde zeigte Selbständigkeit und starke Musikalität.

Im Barbier von Bagdad gastierte *Konstanze Nettesheim* von der Berliner Städtischen Oper als Margiana. Ihr feingeschliffener Sopran ließ aufhorchen.

Im Rosenkavalier unter *Berthold* meisterte *Hanna Gorina*, die nach Kassel geht, die Feldmarschallin in Ton und Gebärde hervorragend. *Larkens* als Ochs ausgezeichnet in der Behandlung der musikalisch-sprachlichen Diktion. In der Titelrolle *Marion Hundt* reizvoll in Gesang und Spiel. Ihr künftiger Wirkungsort ist Dresden. *Hans Decker* als »Sänger« etwas unrein in der Intonation.

Als Gast sang *Karl Albrecht Streib*, ein Sohn unseres früheren Tenoristen, den Lohengrin. Trotz schöner Erscheinung fehlt es ihm noch an tenoraler Durchschlagskraft. *Erna von Georgi* (Darmstadt) sang die Elsa und mußte damit über die Grenzen ihres Könnens gehen. *Hans Görlich* (Wiesbaden) gefiel als König durch die sonore Tiefe seines Organs.

In Verdis Simone Boccanegra war *Komregg* ein tiefschürfender Titelheld. *Larkens* imponierend als Paolo. *Eichingers* Fiesco eine markant umrissene Gestalt. Dr. *Werner Müller*-Beuthen gastierte als Spielleiter auf Anstellung und erwies sich als theaterkundiger Mann. Im Troubadour sang an Stelle Deckers *Adolf Jäger*-Frankfurt a. M. Er mühte sich in der Titelrolle, so gut er konnte. Die Leonore vertrat *Guszalewicz*-Köln, der man etwas mehr Wärme hätte wünschen mögen. Als Luna setzte sich *Komregg* mit seinem vollen Bariton sehr tüchtig ein. Die beste Leistung war wohl *Marg. Herbsts* Azucena. *Schwieger* erntete mit dieser Aufführung Beifallsstürme, die außerdem bekräftigen sollten, wie sehr man sein hiesiges Verbleiben wünscht.

Ludwig Fischer

MÜNCHEN: Lortzings »*Undine*« ist in den letzten Jahrzehnten fast immer in einer ziemlich verschandelten Form über die deutschen Bühnen gegangen, mit unmöglichen Einlagen und sonstigen Zusätzen und mit Strichen, die den romantischen Inhalt der Fouquéschen Dichtung völlig vernichtet hatten. Es ist daher zu begrüßen, daß die Bayrische Staatsoper sich einmal dieses vernachlässigten Kindes des Berliner Dichterkomponisten angenommen und es in seiner ursprünglichen Gestalt in einer sehr sorgfältig vorbereiteten Neueinstudierung aufführte. Schöne Bühnenbilder *Linnebachs* und *Pasettis*, eine geschickte Regie *Barrés*, die Ernst und Scherz richtig verteilte und herausarbeitete, und eine hingebende musikalische Leitung *Fischers* brachten als Festvorstellung anläßlich des Geburtstags des Führers eine würdige Aufführung zustande, die durch die Besetzung der Titelrolle mit *Elisabeth Fenge*, des Ritters Hugo mit *Patzak* und des Kühleborn mit *Nissen*, sowie dem Buffopaar *Carnuth* (Veit) und *Vogel* (Hans) auch in den solistisch dankbaren Partien einen starken Erfolg beim Publikum davontrug. Der romantische Espressivo-Charakter der Partitur, die viel sorgfältiger und origineller instrumentiert ist, als die übrigen Werke Lortzings, kam mit starker Eindringlichkeit zum Vorschein.

Oscar von Pander

PALERMO: Das Teatro Massimo hat am Ende einer ziemlich dürftigen Spielzeit die Uraufführung einer einaktigen Oper herausgebracht, das lyrische Gedicht *Galatea*, Dichtung von Villarceci und Di Stefano, Musik von *Antonio Savasta*. Seit 1865 Franz von Suppé seine Operette »Die schöne Galatee« schrieb, die jahrzehntelang über alle Bühnen ging, ist der Stoff wohl nicht mehr vertont worden. Die Dichter des neuen Einakters haben ihn von der ernsten Seite genommen und das rein Mythologische in den Vordergrund gestellt, ohne selbst den leise parodistischen Zug, der auch der letzten mythologischen Oper in Italien, der »Dafne« von Mulé, innewohnt. Hier haben wir die einfache und symbolische Handlung von dem Hirten Aci, der von dem Riesen Polyphem getötet, von den Göttern aber in einen Quell verwandelt wird. Seine Geliebte Galatea aber taucht sich in diesen Quell, um ihre Liebe täglich zu erneuern. Wenn auch die Autoren in ihren Vorankündigungen auf das Lokalkolorit einer »typisch sizilianischen« Sage hingewiesen haben, so hätte doch eine besonders hervorragende Musik dazu gehört, um für diese so einfachen und noch dazu vorwiegend symbolischen Vorgänge lebhafteres Interesse zu erwecken.

Der Komponist Antonio Savasta ist der 61jährige Direktor des Konservatoriums in Palermo. Er hat 1911 eine Oper Vera auf die Bühne gebracht und den Versuch zwei Jahrzehnte lang nicht mehr wiederholt. Jetzt hat er zu diesem Text eine feierliche, lyrisch ausmalende Musik geschrieben, die mehr nach Konzertsaal wie nach der Bühne schmeckt und vor allen Dingen des einzigen Charakters entbehrt, den sonst alles Sizilianische hat, des Temperaments. Daß Savasta ein technisch durchaus modern gebildeter Musiker ist, kann nicht bestritten werden, aber wenn Galatea sich im Jungbrunnen ihres Aci badet, so ist leider das Bad des Komponisten im Jungbrunnen fortreißenden Genies unterblieben. Auch diese Uraufführung hat Italien das erwartete Werk, das für 1934 charakteristisch werden könnte, nicht geschenkt. *Maximilian Claar*

WIESBADEN: Die traditionellen *Wiesbadener Maifestspiele* im Preußischen Staatstheater zeigten die Oper auf einer bedeutenden Kunsthöhe. GMD. *Karl Elmendorff* hat in den zwei Jahren seiner Tätigkeit an diesem Institut ein sehens- und hörenswertes Ensemble herangebildet, das im allgemeinen in seinen künstlerischen Leistungen weit über dem Niveau einer Provinzbühne steht. Außer *Max von Schillings* sprödes und frühes Opernwerk, »Der Pfeifertag«, dessen theaterfernes Libretto heute erst recht eine Unmöglichkeit bedeutet, sah man Festaufführungen von »Arabella«, Hermann Goetz' Meisteroper »Der Widerspenstigen Zähmung« und die »Walküre« mit *Fritz Wolf* von der Berliner Staatsoper, als »Sigmund«. — Von diesen Werken war die Aufführung der Goetzschen Oper eine der besten und geschlossensten Leistungen, die man in der Festwoche sah. Was aber diese Aufführung bemerkenswert machte, war das Zusammenarbeiten von *Karl Elmendorff* und *Hans Friederici*, die musikalisch und szenisch eine ausgezeichnete Wiedergabe erreichten. Goetz' köstliches Werk, am stärksten im Lyrisch-dramatischen, seine einfaltsreiche Musik, echt musikantisch und unmittelbar erfunden, verbreitete eine Atmosphäre ungetrübter Heiterkeit und Freude. *Lothar Schenk-von Trapp* umrahmte dieses musikalische Kleinod mit heiteren, südlichen Farben, und Elmendorff gab der Partitur die ganze Musizierfreudigkeit seines oft gewürdigten Künstlertums. Mit auffallend kultiviertem Ton, in meisterhafter Beherrschung der gesanglichen Linie spielte der ungemein begabte lyrische Bariton *Karl Schmitt-Walter* den »Petrucchio«. *Hilde Singenstreu* als »Käthchen« fand spontanen Beifall für ihre große Arie im letzten Akt: »Die Kraft versagt«. Mit den beiden Hauptdarstellern bildeten *Victor Hospach* (Baptista), *Käte Russart* (Bianka), *Gottlieb Zeithammer* (Hortensio) und *Josef Moseler* (Lucentio) ein vorbildliches Ensemble, unterstützt von einem vortrefflichen und wohldisziplinierten Chor.

Ihren Abschluß fanden die Maifestspiele, welche die Leistungsfähigkeit der Wiesbadener Staatsbühne zeigen sollten, mit einer Aufführung der »Walküre«. Dieses Musikdrama bekam Stil und Gesicht durch *Karl Elmendorff*, der dem Werk seine Bayreuther Erfahrungen nutzbar machte. Hier war beste Tradition im Wagnerschen Sinne, restlose Erfüllung der Partitur durch intensivstes Musizieren und rückhaltlose Hingabe an das Werk. Neben der Leistung Elmendorffs mußte das Geschehen auf der Bühne verblassen, zumal einige Hauptpartien in ihren Leistungen durchaus nicht genügten. Lediglich *Hilde Singenstreu* als »Siglinde«, die ihre Partie mit erschütternder Verinnerlichung sang, und *Fritz Wolf* als »Sigmund« (Staatsoper Berlin) erreichten das hohe Niveau der orchestralen Leistung. Eine glückliche szenische Lösung war die Projektion des bisher stets problematischen »Feuerzaubers« auf den rotglühenden Rundhorizont. Dem Theater fehlt nach dem Weggang der unvergeßlichen Gabriele Englerth die »Hochdramatische« und der »Heldentenor«. Aber ohne zureichende Besetzung dieser beiden wichtigen Fächer kann man keine vollwertigen Ring-Aufführungen zustande bringen. Es ist unverantwortlich, wenn sich ein Wagner-Dirigent vom Range Elmendorffs damit abfinden muß. Die einwandfreie Besetzung dieser beiden Fächer mit vollwertigen Kräften ist eine dringende Notwendigkeit, damit auch mit der Wiedergabe etwa des »Tristan«, des »Tannhäuser« und des »Ring« ebensolche hochwertigen Aufführungen zustande kommen, wie sie die vorbildlichen Aufführungen der Verdi- oder Spiel-Opern auszeichnen. *Hermann Kempf*

* * *

* K R I T I K *

BÜCHER

DIE KLAVIERSONATE IM ZEITALTER DER ROMANTIK. Band I, von Dr. *Paul Egert*, Selbstverlag.

Dieses Buch ist durchaus lesenswert; es steckt viel Fleiß und Arbeitslust darin. Das umfangreiche Material ist vortrefflich gesichtet. Dem Musikwissenschaftler, dem Kritiker, wie auch dem interpretierenden Künstler wird es ein wertvolles Nachschlagewerk sein. Ich glaube aber nicht, daß ich dem ernst zu nehmenden Verfasser einen Gefallen damit erweise, wenn ich allein von dieser Perspektive aus sein Buch kritisch bewerte.

Wenn man das Werk in Beziehung zu des Verfassers Vorwort selbst setzt, wirkt es nicht ganz befriedigend. In den einleitenden Sätzen des Verfassers empfängt man den Eindruck eines Geistes, der die Musikgeschichte weltanschaulich zu meistern sich vornimmt, während im behandelten Stoff ganz andere Gesichtspunkte zum Ausdruck gelangen.

Die Sonatenform an sich fordert ein tieferes Eingehen auf die waltenden Kräfteverhältnisse. Der Verfasser würde mehr fesseln, wenn er auf die weltanschauliche Grundlage aller dieser Musikströmungen einginge und die Musik auch im Zusammenhang mit den geschichtlichen Ereignissen beleuchtete. »Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie«, schreibt Beethoven. Aber dieser Offenbarung liegt ein Koorelat der sichtbaren Schöpfung zugrunde, und einer der größten Naturforscher, Carl Ernst v. Baer, äußert sich in seiner Entwicklungstheorie, daß die Entwicklung sich nach Art einer Melodie vollzöge. Wir bedürfen einer neuen Geschichte der Musik, wie das auch in der Philosophie vonnöten ist, die aus einer Schau heraus verfaßt ist und in der die großen Kunstströmungen ihre absolute Notwendigkeit gleichsam a priori vorweggelebt werden. Ein einfaches Versenken in vergangene Zeiten bringt uns ein Werk nur wenig näher, es wird stets als etwas Fremdes beiseite gelegt werden. Die Entwicklung der Musik wiederholt in ihrer Sphäre ein naturhaft gegebenes Kräftebild, das gerade der letzte Beethoven zu sprengen droht. Busoni hat recht, wenn er Beethoven dort am stärksten findet, wo dieser Titan sich in freier Kadenz auswirkt. Besonders ist dies der Fall in der Hammerklaviersonate. Die Romantik führt, ich möchte sagen, diesen Entmaterialisierungsprozeß fort. Impressionismus und Expressionismus sind die logisch sich anschließenden Schaffensströmungen. Ein Zurück kann es für uns nicht geben; ein »Zurück zur Natur« (Rousseau) ist in diesem Sinn undenkbar. Wir werden uns heute an keine überlieferte Form mehr binden können. An der Natur wollen wir uns in Goethescher Weise sattrinken, aber außerdem streben wir zu einer Bewußtwerdung der Natur, zu einer Alleinschöpfung im Sinne Carl Spittelers. Hier stehen wir vor einer absoluten Einsamkeit, und die Bindungen, die solche Spitzenschöpfungen mit gleichwertigen Seinsgestaltungen eingehen, sind dann von einer Art, deren Gesetze und Formen nicht mehr in der Natur vorgefunden oder abgelauscht werden können. Wehe, wenn die Erkenntnisse einzelner mit Volksmusik verwechselt werden. Höchste Kunst ist Sehnsucht und Liebesverbundenheit im Metaphysischen, — aber sehr wohl können diese übertragen werden und in der Volksgemeinschaft in entsprechender Weise zum Ausdruck kommen. — Die Natur in ihrer Gesamtheit ist unnatürlich; natürlich sind nur die gesetzlichen Beziehungen innerhalb der Natur. Wir streben zur Naturüberwindung, um sie überhaupt erst verstehen zu können und sie in vermenschlichter Weise weiterzuführen. Natur und Menschsein sind vom Staatsbewußtsein zu verbinden.

Jugend will wachsen, sich am eigenen Wachstum erfreuen. So haben wir der Jugend die Möglichkeit zu geben, am Wachstumsprozeß bewußt Anteil zu nehmen. Dies geschieht nicht dadurch, daß man sie mit Überlieferungskram beschwert. Die Quelle schöpferischen Wissens liegt in uns. Wir müssen den Zentralpunkt nicht in der großen Welt suchen, sondern ihn in uns verlegen, wollen wir objektiv sein. Wir sind, als organische Wesen, mit unserem leiblichen Bewegungsapparat selbst diese Zentralstellung, zum Unterschied vom himmlischen Bewegungsapparat, der Sternenwelt. Dieser leibliche Apparat ist wachstums- und entwicklungsfähig nach Art einer Melodie. *Heinrich Kosnick*

WALTER SCHÄFER: *Volk will leben*, Worte und Weisen des Jahres 1933. Verlag *Carl Merseburger*, Leipzig.

Der Verfasser dieses Büchleins nahm sich das deutsche Volkslied und den *alten* deutschen Choral zum Vorbild. Eine Reihe von Jungvolkliedern wie „Vorbei der Tage böser Tand“, „Es wehen die Fahnen! Jungvolk marschiert“,

„Vom Maste die schwarzen Fahnen weh'n" usw. dürften zum bleibenden Bestand der HJ gehören. Schäfer hätte besser daran getan, die Lieder der deutschen Christen gesondert herauszugeben.

MUSIKALIEN

FRANTISEK PICHA: *op. 18 Suite für Streichorchester.* Verlag: Hudebni Matice Umelecke Besedy, Praha.

Recht beachtenswert. Gesunde, keineswegs hypermoderne Musik. Vier Sätze; der Hauptgedanke des ersten kehrt am Schlusse des letzten noch einmal wieder. Der erste im Charakter einer Legende, sehr knapp gefaßt. Der zweite ein Scherzo, der dritte ein Klagegesang, von dem das sehr lebendige Finale gut absticht. Klanglich viel Abwechslung. Im ersten, dritten und vierten Satz sind die fünf Stimmen öfters geteilt. Zu ihnen kann in den beiden letzten Sätzen noch ein Gong hinzutreten. Das Scherzo ist nur dreistimmig für 2 Geigen und Bratsche. Dilettanten-Orchester-Vereine seien besonders auf dieses Werk hingewiesen, da sie ja meist die Literatur für reines Streichorchester pflegen. *Wilhelm Altmann*

HEINRICH SCHÜTZ: *Geistliche Chormusik 1648,* Nr. 2: »Er wird sein Kleid in Wein waschen« und Nr. 12: »Also hat Gott die Welt geliebet«. Im Bärenreiter-Verlag zu Kassel.

Heinrich Kamlah, der die Gesamtausgabe der »Geistlichen Chormusik« im Bärenreiter-Verlag besorgt, bringt 2 weitere Motetten aus Schütz' Sammlung, von denen die zweite ein formal hochinteressantes Stück ist. Sie trägt die Überschrift »Aria«. Durch Wiederholungen ist sie deutlich gegliedert in die Teile a—a, b—b; kurze Koda. In der melodischen Haltung und in der satztechnischen Verarbeitung trägt sie liedhaften Charakter.

Beide Motetten sind es wert, zum ständigen Repertoire eines Kirchenchores zu gehören. *Herbert Müntzel*

L. SCHULZE-BERGHOF: *Sechs neue Weihnachtslieder* op. 12. Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler, Mainz.

Die wundervollen Texte dieser Weihnachtslieder von Carl Lange sind kompositorisch nur teilweise geglückt und in der Stimmung getroffen. Für vollkommen ist nur das letzte Lied zu erachten. (»Den Kindern«). In den übrigen stören die Technik des Durchkomponierens und die Gefühlseinheit der Dichtungen. Hier wären stärkere Konzentration des Ausdrucks und größere Sparsamkeit und Vereinfachung der Mittel, will sagen die Durchformung in der Richtung des schlichten *Volksliedes* zweckmäßiger gewesen. Unsere vollkommensten Lieder sind noch immer die *geschlossenen,* nicht die weitschweifigen, sich in interessante harmonische Sphärenklänge verlierenden, sog. »durchkomponierten« Gesänge. *R. M. Breithaupt*

ARNOLD MENDELSSOHN: *»Die Seligpreisungen«* für vierstimmigen gemischten Chor, Solostimmen und Streichquartett, op. 116. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Zu Unrecht ist Arnold Mendelssohn bisher vernachlässigt worden. Auch dieses Werk des verstorbenen Meisters ist wirkungsvoll gebaut und enthält viel schöne und schönklingende Musik. In der Führung der Solostimmen und des Chores liegt ungemein viel melodischer Reichtum. Das Streichquartett, das nur dreimal mit kurzen Zwischenspielen zu Wort kommt, hat nur Intonationsaufgaben zu lösen. Da es nicht Wichtiges zu sagen hat, könnte das Werk auch ohne Instrumente aufgeführt werden. Von seiner Schönheit würde nichts verlorengehen.

Die Anforderungen an das Können des Chores sind nicht groß. Es ist darum auch für Durchschnittschöre erreichbar.

Das Gefahrenmoment für die Komposition dieses Textes bildet die ständige Wiederholung der Worte »Selig sind«. Diese Stellen bedürfen einer ständigen Steigerung durch Dynamik, Kontrapunkt oder Harmonisierung. Den Gefahren dieser Wiederholungen ist M. nicht ganz entgangen. Möchten darum die Kantoren, die dieses Werk aufführen, diese Stellen mit besonderer Liebe ausgestalten! *Herbert Müntzel*

JOHANN ADOLPH HASSE: *Sonate in G für Flöte und Cembalo; Sonate in e für Violine und Cembalo (Klavier),* bearbeitet von Richard Engländer. Verlag: Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Von den 6 Sonaten, die der einstige Dresdener Hofkapellmeister und seinerzeit berühmte Opernkomponist Hasse für Flöte oder Violine und bezifferten Baß veröffentlicht hat, war vor kurzem erst die erste von Karl Walther mit Klavierbegleitung veröffentlicht worden. Jetzt folgen in obiger Ausgabe Nr. 3 und 5. Bei der übergroßen Fülle derartiger Sonaten des 18. Jahrhunderts, die neuerdings veröffentlicht worden ist, kann das Bedürfnis nach weiteren eigentlich kaum noch bejaht werden. Ganz be-

sondere Vorzüge sind diesen Hasseschen Sonaten kaum nachzurühmen; sie halten jedenfalls keinen Vergleich mit den Händelschen aus. In der G-dur-Sonate, die nur dreisätzig ist, zeichnen sich die Ecksätze durch Frische aus, das nur kurze Adagio cantabile wirkt durch seine schlichte Innigkeit. In der viersätzigen e-moll-Sonate ist das Andante am wertvollsten. *Wilhelm Altmann*

BERNHARD ALT: *Vier Stücke für Klarinette in B und Klavier. Suite für vier Kontrabässe.* Verlag: Carl Merseburger, Leipzig.

Wie es einen Stil der Lesebuchgedichte gibt, die ihr Dasein abseits der Literatur, unangefochten von ihr und ohne sie zu behelligen, doch geprägt und unvergeßlich führen, so gibt es einen Stil von »Stücken für die Jugend«, der einmal genaue Würdigung verdiente; dessen Merkmale — leichteste Ausführbarkeit, verbunden mit »Effekt« im Familienkreis — gar nicht ohne weiteres zu bestimmen sind, der aber jeden als vertrauter Sendbote aus der Kindheit grüßt, der jemals Violine gelernt hat: wie das Gedicht von Kaiser Karls Schulvisitation und vom Bäumlein, das andere Blätter haben wollte. Die Klarinettenstücke von Alt sind nicht als Stücke für die Jugend deklariert; aber selten ist mir Musik vorgekommen, die diesen Stil so treu, so unverkennbar und freundlich ausprägt. Sie haben auch die sonderbare Zeitlosigkeit jener Musik: das klingt, als wäre es (Nr. 3) mit den Griegschen oder (Nr. 4) mit den Tschaikowskijschen Mitteln komponiert; und einmal steht »grandioso« darüber. Harmonisch allerdings geht es manchmal etwas merkwürdig zu. Beispiel: S. 5, Syst. 2, dritter und vierter Takt. Der Klarinettenumfang und der Kontrast der Register ist sorgfältig ausgenutzt und sicher läßt sich etwas daran lernen. Ob freilich die Melodien zwingend nach der Klarinettensprache verlangen und nicht, wenn der Umfang es erlaubte, ebensogut der Violine zugeteilt sein könnten, möchte man bezweifeln.

Was die Kontrabaßsuite anlangt, so ist da die Ausgabe ebenso kurios wie die Besetzung für 4 Bässe. Sie enthält nämlich keine Partitur, sondern bloß die Stimmen. Da mir leider nicht vier Kontrabässe zur Verfügung stehen, von denen ich mir das Werk vorspielen lassen könnte, so muß ich mich auf den Eindruck der Stimmen, zumal der Prinzipalstimme beschränken und mit Vorbehalt urteilen. Für den Kontrabaß-Laien ist das Erstaunlichste die Höhe, bis zu welcher das Instrument melodieführend (nicht etwa, wie an der bekannten Salomestelle, bloß koloristisch) getrieben wird: bis zum zweigestrichenen g, das als eingestrichenes erklingt, mit festem Finger; im Flageolett noch weit darüber hinaus. Freilich pflegen Kontrabassisten zu erklären, ihr Instrument, verbannt sonst in die Unterwelt, zeige erst oben im Freien seine Seele, und dulden keinen Widerspruch — den denn auch der Kontrabaß-Laie nicht wagt. — Die Musik der Suite scheint überaus harmlos. Und hier ist doch vielleicht die Frage gestattet: warum eine so extreme und ausgefallene Besetzung wählen, wenn die kompositorische Substanz ihr so offensichtlich widerspricht und mit dem normalsten Klang zu realisieren wäre? Vier Kontrabässe: man denkt an infernalisch fauchende Expressionen, abgeblendete Angstklänge: und hat es schlicht mit Genrestücken zu tun. Wird nicht durch das Mißverhältnis von Musik und Instrumentalklang das Ganze ein wenig dem musikalischen Varieté und Kuriositätenkabinett überantwortet? Dort allerdings dürfte es frappante Wirkungen tun.

Theodor Wiesengrund-Adorno

DIE ALTE GEIGE. *Vergessene Weisen großer Meister für Geige und Klavier.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Eine hübsche, für Anfänger im Geigenspiel und auch in der Hausmusik gut verwertbare Sammlung von kleinen Stücken, überwiegend von alten Tänzen, geschickte Bearbeitungen, die die dritte Lage nicht überschreiten. Der Name des Herausgebers oder Bearbeiters ist nicht genannt; bei dem Allegro Karl Philipp Emanuel Bachs ist bemerkt, daß Mandyczewski den bezifferten Baß ausgesetzt hat. Woher die Stücke stammen, ist leider nicht gesagt. Die Sammlung, die u. a. auch J. J. Fux und Gottlieb Muffat berücksichtigt, beginnt mit Peuerl und schließt mit Beethoven.

Wilhelm Altmann

FRANZ XAVER RICHTER (1709—1789): *Konzert in e-moll für Cembalo (Klavier) und Streichorchester.* Als Erstdruck herausgegeben von Hilmar Höckner. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde.

Im Vorwort zu den Denkmälern der Tonkunst in Bayern hat Hugo Riemann einmal geschrieben: »Der Instrumentalkomponist Richter wird ohne Zweifel in der nächsten Zukunft in erhöhtem Maße Beachtung finden.« Dieses prophetische Wort beginnt sich zu erfüllen.

Walter Höckner, der Werke alter Meister auf ihre pädagogische Eignung für Schülerorchester ausprobiert, hat das vorliegende Cembalokonzert seinem Bruder in einer alten Handschrift zur Veröffentlichung zur Verfügung gestellt. Der Senior der Mannheimer Schule zeigt sich in diesem Werk in seinem ganzen künstlerischen Ernst, der alle jene Urteile und Vorurteile widerlegt, mit denen seine Zeitgenossen sein Können zu verkleinern trachteten. Es ist ein gutes Zeichen unserer Zeit, daß sie sich wieder auf ideelle Werte zu besinnen beginnt, die auf deutschem Kulturboden gewachsen sind. Mannheim, damals wie heute Grenzstadt, beeinflußte mit seiner Musikkultur und seinem neuen Stilwillen aufs nachhaltigste die Wiener Klassik. Phantasievoll und fein gearbeitet ist dieses Konzert mit seinem »Fluktuieren des Ausdrucks«, ein wertvolles Dokument deutscher Musikgeschichte. Das Streichorchester ist konzertant gegen den Cembalopart abgehoben. Die Monologstellen lösen sich ab mit kontrastgesättigten Tuttistellen. Stimmungen wechseln in raschem Ablauf. Das Pastorale cantabile ist ein echtes Produkt der Mannheimer Schule mit seinen gefühlsschwelgerischen Gehalten. Die Tonsprache des Schlußsatzes ist flüssig und galant. Die von *Hermann Heiß* eingefügte Kadenz ist im Gegensatz zu der des ersten Satzes von einer geradezu dürftigen Anspruchslosigkeit. Hoffen wir, daß die Cembalisten, die dieses Konzert spielen werden, soviel eigenschöpferisches Improvisationstalent haben, daß sie auf vorgeschriebene Kadenzen verzichten können. *Rudolf Sonner*

RICHARD WETZ: *Werk 57 Konzert für Violine.* Ausgabe mit Klavier (Kurt Beilschmidt). Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig. Durchaus beachtenswert. Violinmäßig, ohne Bevorzugung technischer Kunststücke; Passagen auf ein Minimum beschränkt, das Hauptgewicht auf ausdrucksvolle, schöne Kantilenen gelegt. Tonart h-moll. Nicht übermäßig ausgedehnt, ohne Unterbrechung sich abspielend: nach einer kurzen, teilweise kadenzartigen Einleitung ein langsamer Satz, sodann das breitausgeführte Hauptstück in mäßig bewegtem Zeitmaße mit kurzer eingearbeiteter Kadenz. Die satztechnische Arbeit sehr fein; die Harmonik zeigt, daß Wetz Kühnheiten keineswegs abgeneigt ist. Soweit der Klavierauszug es erkennen läßt, dürfte sich die Solovioline sehr gut gegen das Orchester behaupten können. Hoffentlich nehmen sich viele Geiger dieses Konzerts nachdrücklich an. *Wilhelm Altmann*

ALADÁR BÁNYAY: *Serenade für Violine und Klavier.*
Dr. STEFAN VON GAJÁRY: *Elegie für Violine und Klavier.*
TIVADAR ORSZAGH: *Ungarische Tänze I,* für Violine und Klavier; op. 16 a.
Verlag: Edition Harmonia, Julius Hertzka, Budapest.

Um es vorweg in aller Deutlichkeit zu sagen: für die unselige Publikation der drei Violinstücke sind nicht die Autoren verantwortlich zu machen, sondern der Verlag oder dessen Lektor. Daß es Cafékomponisten und Dilettanten (auch dilettantische Berufsmusiker) gibt, läßt sich nicht ändern; unbegreiflich bleibt nur, daß eine ernsthafte Edition ihnen ihren Namen leiht, anstatt sie in der Anonymität des Cafékonzerts oder des privaten Zirkels zu belassen. Die Serenade von Aládar Bányay ist ein Schlager aus der Stehgeigeratmosphäre von 1890, an dem bemerkenswert nur scheint, daß er 1933 gedruckt ward — und freilich weiter eine satztechnische Unbeholfenheit und Unsauberkeit, die alles hinter sich läßt, was ich jemals gedruckt zu Gesicht bekam. Allein die Tempobezeichnung Moderato con espressivo spricht für sich. — Seriöser immerhin und sorgfältiger ist die Elegie von Stefan Gajáry; von Debussys erster Arabeske inspiriert, mit ungenierten Triolen, aber doch im Anfang melodisch ein wenig gewählt, sogar um differenziertere Metrik bemüht; dann jedoch mit einem trostlosen Mittelteil. Die simple und ungelenke Tanzparaphrase von Tivadar Orszagh, wieder mit erstaunlichen harmonischen Fehlleistungen, ist schließlich ein Beispiel jener auf Schmiß und Temperament aufgezogenen, kostümfesthaften Pseudo-Folklore, die am letzten in einem Lande vorkommen dürfte, das über das große Vorbild der Bartokschen Volksliedbearbeitungen verfügt. — Früher konnte man solche Dinge mit Humor nehmen. Heute fehlt uns in Deutschland, wo sehr ernst begabte Komponisten nicht zur Publikation ihrer Arbeiten gelangen, jedes Verständnis für einen Luxus, der nicht den Geschmack bewahrt, sondern zerstört: den Luxus der Barbarei.
Theodor Wiesengrund-Adorno

PAUL GRAENER: *Choral im Grünen für Violine und Klavier,* bearbeitet von Detlev Grümmer. Henri Litolffs Verlag, Braunschweig.

Dieses prächtige farbenreiche Stück, bei dem man freilich bedauern muß, daß es gar zu kurz ausgefallen ist, wirkt auch in dieser Übertragung sehr gut. Es ist auch als Übung in wechselndem Takt zu empfehlen und für den Geiger eine ausgezeichnete Intonationsübung in den hohen Lagen. *Wilhelm Altmann*

JULIUS JOHANN WEILAND: *Dialog »Herr, wie lange willst du mein so gar vergessen«* für Sopran und Baß mit Generalbaß.
CHRISTOPH BERNHARD: *»Fürchtet euch nicht«*, Weihnachtsmusik für Sopran, zwei Violinen, Fagott (Violone) und Generalbaß.
DIETRICH BUXTEHUDE: *»Das neugeboren Kindelein«*, Kantate für 4stimmigen Chor, 4 Streicher und Generalbaß. Sämtlich im Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Als Ergänzung zu dem bekannten Osterkonzert »Jauchzet Gott« von Weiland bringt der Bärenreiter-Verlag einen eindrucksvollen Dialog von demselben Meister, der zwar die geistige Nähe von Schütz nicht verleugnet (vgl. »Ich will dem Herren singen« in der Altkantate »Herzlich lieb hab ich dich, o Herr«, Nagels Archiv. Weiland bringt an dieser Stelle fast die gleichen Noten wie Schütz!), aber doch ein gutes Stück zum Gebrauch für den Gottesdienst ist, das eine Reihe schöner Einzelzüge aufweist. Wir sind nach dieser Probe gespannt auf das im Vorwort angekündigte Chorwerk desselben Komponisten.

Die zweite Veröffentlichung ist ein formal sehr interessantes Werk von Christoph Bernhard, dem Lieblingsschüler von Heinrich Schütz. Als Einleitung bringt der Komponist eine Sonate für 2 Violinen und Continuo, die im Verlauf des Stückes noch dreimal wiederkehrt und so die einzelnen Teile sehr scharf voneinander sondert. Der erste Teil der Kantate selbst ist durch seine Tempounterschiede abwechslungsreich gebaut. In der Mitte stehen zwei rezitativische Stücke, die durch die Instrumentalbegleitung fast wie Vorformen des Akkompagnato-Rezitativs wirken. Den wirkungsvollen Schluß bildet ein zweiteiliges schwungvolles Alleluja, bei dem die zweite Hälfte mit der ersten fast wörtlich übereinstimmt und nur durch die Kadenz eine Erweiterung erfährt.

Unsere Zeit hat eine besondere Vorliebe für die Werke des norddeutschen Großmeisters Buxtehude. Die Weihnachtsmusik von Bernhard bildet in vieler Hinsicht eine Vorstufe zu Buxtehudes Kantaten und offenbart uns den Boden, auf dem Buxtehude steht (Bernhard wirkte bekanntlich lange Jahre in Hamburg). Unsere Sopranistinnen finden in diesem Werk ein sehr eindrucksvolles und zugleich dankbares Stück, das sich auch sehr leicht in einen Gottesdienst einbauen läßt. Dadurch, daß die Anforderungen an das technische Können der Ausführenden niedrig sind, dürfte das Stück weiten Kreisen zugänglich sein.

Bei der Gelegenheit sei noch eine Anregung ausgesprochen: Es gibt bereits eine große Anzahl von Kantaten alter Meister für Sopran in Neuausgaben. Die drei übrigen Stimmgattungen aber, besonders der Alt, werden recht stiefmütterlich dagegen bedacht. Könnte da nicht Abhilfe geschaffen werden?

Schließlich bringt der Bärenreiter-Verlag ein weiteres Chorwerk von Buxtehude, »Das neugeboren Kindelein«, das ob seiner unbeschwerten Musizierfreudigkeit wieder sehr schnell Eingang finden wird. Die technischen Anforderungen sind nicht groß, darum seien besonders die Chöre in den Kleinstädten darauf verwiesen. Dadurch, daß der Umfang des Tenors nicht f' überschreitet und die Viola durch 3 Violinen ersetzt ist, ist das Stück auch für Schulchöre besonders geeignet. Ausstattung und Druck sind, wie immer beim Bärenreiter-Verlag, vorbildlich.

Herbert Müntzel

ALEC ROWLEY: *18 melodische und rhythmische Studien für Klavier zu 2 Händen.* Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Kinderstücke zu komponieren ist ein schweres Unterfangen, für das nur Wenige berufen. Unter der riesigen Spreu der Weltliteratur finden sich nur einige Weizenkörner, die in der Kindesseele wirklich aufgehen und Frucht tragen. Wir wissen, daß es nur ein paar Genies gelungen ist, den rechten Kinderton zu treffen. Hier und da hat auch einmal ein alter verzopfter Schulmeister mit einem Kindergemüt ein Goldkörnchen gefunden. Aber es sah und sieht immer noch gar kümmerlich auf dem Gebiet der Kinderstücke aus. Wenn man Rowley zu den seltenen Begabungen rechnet, die sich durch die Eindringlichkeit und Süße der Melodik, durch die Feinheit und Anmut der Formung kleiner und kleinster Poesien in das Herz der Kinder einzuschmeicheln wissen, so ist damit alles zu seinem Lobe gesagt. Sie sind bestes Volksgut, diese 18 Stücke, und es ist zu wünschen, daß sie um ihres

entzückenden Ausdrucks willen der gesamten Kinderwelt Freude bereiten möchten.

R. M. Breithaupt

HERBERT MÜNTZEL: *Die Fahne der Verfolgten.* Ein Zyklus für Männerchor nach dem gleichnamigen Gedichtband von Baldur von Schirach.

HANNES BAUER: *Ans Vaterland (Worte aus Schillers »Tell«) für Männerchor oder zweistimmig.*

HERMANN GRABNER: *Ans Werk! (Wilhelm Raabe);* ein- und zweistimmig für vierstimmigen gemischten Chor, für drei gleiche Stimmen oder einstimmig mit Klavierbegleitung.

REINHOLD LICHEY: *Saarland in Not (Franz Strelzik),* für vierstimmigen Männerchor.

LEONHARD ROESNER: *Morgenlied der schwarzen Freischar 1813 eines unbekannten Komponisten* gesetzt für dreistimmigen Männerchor.

LUDWIG KRAUSS: *Das Wort soll durch die Lande gehn,* für gemischten Chor. Verlag: Carl Merseburger, Leipzig.

Aus den jüngsten Chorpublikationen des Verlages Merseburger, meist Festchören zu deutschen Anlässen, hebt sich weit heraus der Zyklus von *Herbert Müntzel.* Nicht bloß weil er, durch die Wahl der Gedichte *Schirachs* als bewußt nationalsozialistisch markiert ist, sondern auch durch seine Qualität: ein ungewöhnlicher Gestaltungswille. Es geht nicht um patriotische Stimmung und vage Begeisterung, sondern die Frage nach der Möglichkeit von neuer Volksmusik selber wird, durch die Komposition, ernst gestellt. Die Antwort, die Müntzel erteilt, ist etwa von dieser Art: gegenüber der herkömmlichen, unerträglichen und untragbaren Männerchorweise wird eine Korrektur versucht durch Rückgriff auf das ältere mehrstimmige deutsche Volkslied zumal des sechzehnten Jahrhunderts; gegenüber allen musikwissenschaftlich-archaistischen Tendenzen zu dessen »Renaissance« jedoch dadurch Freiheit gewahrt, daß *harmonisch* am spätromantischen Material festgehalten, die Mittel rezitativischen Sprechgesanges einbezogen, insgesamt ein Ausgleich zwischen Kontrapunkt und Vertikale angestrebt wird. Kriegerverein und Neoklassik sind beide negiert, und es wird dem Bild einer neuen *Romantik* nachgefragt; vielleicht von der Art, die Goebbels als »romantischen Realismus« bestimmt hat. Es ist selbstverständlich, daß im Hintergrund von Müntzels Bemühung die tödliche Auseinandersetzung zwischen dem Drang, verständlich und »unmittelbar« zu werden und den Anforderungen an rein *innerkompositorische* Legitimität steht. Es ist auch kein Zufall, daß die Lieder selber die Spuren dieses Kampfes tragen: daß zuweilen Linie und Harmonisierung sich gegenseitig einengen (die beiden letzten Takte auf S. 3, vor allem der II. Baß); daß die imitatorischen Ansätze nicht immer ganz ausgetragen sind. Aber es steht mir außer allem Zweifel, daß ein Stück wie »Der Tote« von der denkbar stärksten — und auch einer sehr originellen Wirkung sein muß. Dagegen könnte es wohl geschehen, daß bei fortschreitender kompositorischer Konsequenz eben doch die romantische Harmonik gesprengt wird: freilich dann nicht um einer archaistischen, sondern einer neuen zu weichen, die die kontrapunktischen Energien in sich aufnimmt. Auf jeden Fall verdienen die Bestrebungen, aus denen Müntzels Arbeit hervorgeht, genaueste Aufmerksamkeit. Der Satz ist gut, die Schwierigkeiten nicht allzu groß. Aufführungen sind sehr zu befürworten.

Für die Chöre der anderen Autoren gelten durchwegs die Bedenken, die gerade Müntzel selber im Märzheft der »Musik« radikal ausgesprochen hat. Das Chorlied von *Grabner,* in verschiedenen Besetzungen, besticht durch saubere Faktur. Auch bei rein harmonischer Setzweise sollten so wenig sinnvolle Stimmen vermieden werden wie der I. Baß in Bauers »Ans Vaterland«, der unentwegt ums kleine g kreist. Das Zitat des Lutherchorals am Ende des Chors von Krauß ist als Mißbrauch deutlich abzulehnen.

Theodor Wiesengrund-Adorno

GÜNTHER RAPHAEL: *3 geistliche Gesänge op. 31* für eine Singstimme und Klavier (Orgel). Verlag: Breitkopf & Härtel.

Die Überschriften der Gesänge heißen: »Morgengebet« (Walther v. d. Vogelweide), »Gebet« (Gustav Falke) und »Ein geistliches Lied« (Martin Ulbrich). Bei einer Durchsicht kann man das Gefühl nicht los werden, als ob die drei Lieder noch nicht »ganz fertig« sind. Sie enthalten eine ganze Reihe schöner Einfälle, sind aber auch von Gesuchtheit nicht frei (vgl. die Führung der Singstimme auf »rege« in Nr. 2). Abgesehen davon scheint das zweite Stück das wertvollste zu sein; der ostinate Baß bewirkt formal einen geschlosseneren Eindruck. *Herbert Müntzel*

RUDOLF MOSER: *op. 49 Streichquartett.* Verlag: Steingräber, Leipzig.
Interessant und zum öffentlichen Vortrag geeignet. Teilweise archaisierend gehalten. Der in Basel wirkende Tonsetzer verwertet besonders gern die alten Kirchtonarten; obwohl er dieses Quartett ausdrücklich als in A-dur stehend bezeichnet hat, schließt er die beiden Ecksätze mixolydisch. Den ersten Satz eröffnet er mit einem Largo etwa im Stile Händels, der Allegroteil bringt eine Doppelfuge mit recht markanten Themen, die auch gut klingt. Der zweite Satz verbindet ein intermezzoartiges Andante tranquillo, dessen recht ansprechender Hauptgedanke überwiegend pizzicato vorgetragen wird, mit einem flotten scherzosen Vivace. Sehr hübsch tritt im Andante ein kontrapunktierendes Thema in der Bratsche hinzu. Wenn das Andante zum zweitenmal erscheint, wird das Thema mehr getragen und mit dem Bogen gespielt vom Violoncell gebracht und sehr hübsch von der ersten Geige umspielt. Der originellste Satz ist das Scherzo, das in der Hauptsache den $^5/_8$-Takt mit $^3/_8$ kombiniert, gelegentlich einen $^6/_8$-Takt einschiebt. Das mehr getragene sog. Trio, das einen hübschen melodischen Gegensatz zum Hauptteil bringt, steht überwiegend im $^5/_8$-Takt, schiebt gelegentlich $^3/_8$ und $^6/_8$ ein. Kraftvoll gibt sich der Schlußsatz, in dem besonders das zweite Thema sehr gewinnend wirkt. Wohltuend berührt die knappe Form der einzelnen Sätze. Das ganze Werk dauert kaum mehr als 20 Minuten. Rhythmisch gewandte Hausmusikanten können sich seiner getrost annehmen. *Wilhelm Altmann*

KARL STAMITZ: *Konzert in D-dur für Viola und Klavier* op. 1. Bearbeitet von Paul Klengel. Edition Breitkopf 5580. 3,— RM.
Als 22. Folge in der Reihe der »Hohen Schule des Violinspiels« erscheint soeben von Prof. Dr. Paul Klengel bearbeitet das D-dur-Konzert für Viola und Orchester (Klavier) op. 1 von Karl Stamitz, dem ältesten Sohn des berühmten Johann Stamitz, dem Begründer der Mannheimer Schule. Mit feinem Takt und sicherem Stilgefühl hat Klengel dieses entzückende Werk sowohl für den Unterricht wie auch für den Konzertsaal wieder nutzbar gemacht. Er kannte sich auf seinem Instrument aus, dieser Karl Stamitz, dessen Virtuosität auf der Bratsche und der Viola d'amore ihm die Anerkennung des ganzen musikalischen Europa eingetragen hatte. Leichtflüssig und spielerisch ist das Allegro, liebenswürdig und voll gefühlvoller Kantabilität das in d-moll stehende Adagio und das Rondo endlich, klar und durchsichtig gehalten, ist ganz erfüllt vom anmutigen Geist des Rokoko. Paul Klengel, selber ein ausgezeichneter Geiger, hat der Solostimme einen vorzüglichen Fingersatz beigegeben. Die Vorzüge dieses Opus werden ihm bald die verdiente Beachtung verschaffen, sowohl im Konzertsaal wie bei Rundfunkübertragungen. *Rudolf Sonner*

M. BEATA ZIEGLER: *Das innere Hören.* Klavierschule, Heft I. Verlag: Max Hieber, München.
Man merkt an dieser Schule, wie die Musikerziehung fortgeschritten ist. Sie ist ganz auf den modernen Prinzipien der Entspannung und unserer Bewegungslehre aufgebaut. Alles was über den »leichten Arm«, die »richtige Körpereinstellung« und die »ideale Tonbildung« gesagt wird, kann man unterschreiben. Daß vor allen Dingen alles »Schlagen« verbannt ist, und das ganze Schwergewicht auf die Erzeugung klangschöner Töne und auf ein gesangvolles Spiel mittels leichter Schwingung und Senkung von Arm und Hand gelegt wird, kann nicht hoch genug anerkannt werden. Man merkt, wie unsere Drucktechnik und damit die *Fühlung* der Fingerspitzen endlich durchgedrungen sind. Nur in einem Punkte weiche ich von der Verfasserin ab, das ist das »*Bewußtmachen*« der Muskelspannung und Gewichtsübertragung. Auch die Frage, ob schwerer oder leichter Arm für den Anfang ratsamer ist, ist strittig. Nach unsern Erfahrungen läßt sich der leichte Arm besser aus dem Schwergefühl entwickeln als umgekehrt. Wer ein gutes und sicheres Gewichtsgefühl hat, kann später so leicht spielen, wie er will. Aber der luftige und leichtgetragene Arm hängt meist in der Luft und hat keinen sicheren Halt auf dem Tastenbrett. Schließlich entwickeln sich die Finger-, Hand- und Armmuskeln besser bei schwer aufliegendem Arm als bei leichter Tragung. Über die Anordnung des Stoffes, Auswahl der Beispiele und den prachtvollen klaren Notenstich kann man nur eines Lobes sein.
Rudolf Maria Breithaupt

RICHARD ZIKA: *6 Caprices pour Violon seul.* Verlag: Hudebni Matice Umelecke Besedy, Praha.
Nur für Virtuosen, breit ausgeführte, für die Doppelgrifftechnik und auch das Flageolettspiel sehr nützliche Etüden. Die erste ist vor-

wiegend in Quinten gehalten, die zweite kommt der Chromatik und dem Strecken der Finger zugute, die dritte, auch eine Studie für den 5/8-Takt, bringt Terzen und Dezimen, häufig in chromatischen Folgen. In Nr. 4 sind Septimen, in 5 Quarten und Dezimen, in 6 endlich Tripelgriffe herangezogen.

Wilhelm Altmann

NEUE SCHALLPLATTEN

Brahms' Zweite unter Fiedler

Einen Tonfilmschlager als Schallplatte zu vertreiben, ist weder ein besonderes Risiko noch ein kulturelles Verdienst, sondern ein glattes Geschäft. Eine solche Rechnung pflegt immer glatt aufzugehen, weil die Aufnahmefreudigkeit der Massen für leichteste Unterhaltung den entsprechenden Absatz sicherstellt. Die wirkliche Kulturarbeit der Schallplattenindustrie setzt erst bei der Verbreitung der »seriösen« Musik ein, die — leider! — von der Schlagerware getragen werden muß. Wenn daher die deutsche sinfonische Musik in mustergültiger Interpretation auf die Schallplatte übertragen wird, so verdient solche Leistung die nachdrücklichste Förderung aller Musikfreunde. Wie man heute die Stimmen bedeutender Männer oder außergewöhnliche Ereignisse für die Zukunft bewahrt, erhält man sich auch in der Musik Werk und Wiedergabe als beispielhafte Dokumente. *Max Fiedler* ist der letzte Überlebende einer Dirigentengeneration, die in einem Steinbach oder Nikisch einmalige geniale Führer besaß. Als *Brahms-Dirigent* gilt Fiedler als unbestrittener Meister. Seine authentische Deutung der *Zweiten Sinfonie in D-dur* op. 73 auf *Grammophon* (Nr. 27254—58) ist eine musikalische Tat, die die Pastorale Brahms' in großartigem Aufriß, dabei ohne Nachdruck im Ausdruck, erstehen läßt. Das *Philharmonische Orchester* folgt der Stabführung des Altmeisters in einer Klangschönheit, die fast die Technik der Wiedergabe vergessen läßt. Wie gemächlich und versonnen erklingt das Allegro, plastisch selbst in der Heraushebung der Bässe, wie schwermütig zieht sich der melodische Atem durch das Adagio, wie spritzig und graziös gelingt das Allegretto, zumal in den Holzbläsern, und wie mächtig und doch durchsichtig bricht der befreiende Jubel im klanggewaltigen Finale durch. Es gibt keinen gültigeren Beweis für die Kulturmission der Schallplatte, als solche Aufnahmen, die das Surrogat der mechanischen Musik in die Nähe der Natur rücken.

Sänger

Tenöre sind stets gefragt. Die Aufnahmetechnik gestattet hier wohltätige Korrekturen, so daß stimmliche Schwächen leicht aufgehoben oder gar ins Gegenteil verkehrt werden können. *Peter Anders* ist ein ausgesprochener Plattentenor. Er verfügt über die leichte lyrische Höhe, aber auch über heldische Akzente, ist also im Stimmcharakter ein idealer jugendlicher Tenor. Er singt »Lasset sie glauben« aus Puccinis »Mädchen aus dem goldenen Westen« und »Wo lebte wohl ein Wesen« aus »Manon Lescaut« mit allen Vorzügen italienischer Schule (Telefunken A 1478). *Alfred Piccaver* verhilft zwei gefühlvoll hinschmelzenden Liedern von *Tosti*, »Addio« und »Ideale«, zu effektvoller Wirkung (Grammophon 25380). Der Leipziger Tenor *August Seider* weist sich in Gesängen aus Verdis »Troubadour« und »Rigoletto« als Besitzer kraftvollen Naturmaterials aus. Zum Sänger Loewescher Balladen ist *Wilhelm Rode* schon durch sein Bühnentemperament prädestiniert. »*Odins Meeres-Ritt*« empfängt durch ihn eine packende dramatische Gestaltung (Grammophon 25381). *Hans Reinmar* ist ein Meister der Klangfärbung, die seiner musikalischen Deklamation im Wagner-Gesang den unmittelbar ansprechenden Charakter lebendigen Ausdrucks verleiht. Die *Schlußansprache von Hans Sachs* aus Wagners »Die Meistersinger von Nürnberg« kann kaum klarer und verständiger gesungen werden. Sie wird noch gesteigert durch den anschließenden Chor, für den der Chor der Charlottenburger Oper seine Stimmpracht einsetzt (Telefunken 1610). Die Leistungsfähigkeit der *Wiener Sängerknaben*, der ehemaligen Hofburgkapelle, ist bekannt und anerkannt. Aber Experimente, wie *Solvejgs Lied* aus »Peer Gynt« oder das *Menuett* aus der Es-dur-Sinfonie Mozarts auf den Text »Freude, Königin der Weisen« in Bearbeitungen zu singen, sind Verirrungen, die als Stillosigkeit abzulehnen sind (Odeon 6862).

Instrumentalmusik

Smetanas Ouvertüre zu der Oper »*Die verkaufte Braut*«, wird von den *Berliner Philharmonikern* unter Leitung von Dr. *Julius Kopsch* virtuos und schmissig heruntermusiziert (Grammophon 27034). Auch die Wiedergabe von Suppés Ouvertüre »*Die schöne Galathee*« unter *Eugen Kunz* ist ein Beweis

für die Wendigkeit und Spielfreudigkeit der Philharmoniker (Grammophon 15054). In die Sphäre der Unterhaltungsmusik führt *Francis Popys* bekanntes »*Suite-Ballett*«, sauber gespielt durch das aus Mitgliedern der Berliner Staatskapelle bestehende Große Odeon-Sinfonie-Orchester (Odeon 25074—75). Griegs *Norwegischer Tanz* hat durch das Philharmonische Orchester-Paris unter *Gustave Cloetz* eine klanglich fesselnde Wiedergabe gefunden (Odeon 25073). Ein kultiviertes und tonvollendetes Zusammenspiel demonstrieren der Geiger *Jan Dahmen* und *Michael Raucheisen* am Flügel in der Air von Bach und den Variationen über ein Thema von Corelli von Tartini-Kreisler (Telefunken A 1608).

Eine Hitler-Hymne!

»Gott sei mit unserm Führer!« fällt unter die Rubrik gesinnungstüchtigen Nichtkönnens. Was *Leopold von Schenkendorf* hier an banalen Gemeinplätzen zusammengeschrieben hat, mag gutgemeint sein, aber ist billig, allzu billig geraten. *Herbert Ernst Groh* singt dieses Machwerk und glänzt am Schluß mit jenem tenoralen Applomb, der je nach der Höhenlage des Sängers ein a, b oder c zum Ausruhen in der Fermate gestattet (Odeon 25067).

Eine neue Volksplatte

Telefunken bringt eine neue Serie heraus, die sich durch besondere Billigkeit (RM. 1,60)! empfiehlt. Auf dieser *Telefunken-Musikus-Schallplatte* spielt *Adalbert Lutter* mit seinem Tanzorchester die neuesten Schlager und Tänze, darunter Will Meisels »Ein Walzer für Dich« und »Das alte Spinnrad« von Hill (M. 6005). Das Telefunken-Orchester serviert zwei alte Walzer von *Josef Strauß*, »Dynamiden« und »Flattergeister« (M. 6013). »Hein spielt abends so schön auf dem Schifferklavier« ist auf M. 6000 verewigt. Also: leichteste, seichteste Ware ohne Ansprüche!

F. W. H.

* ZEITGESCHICHTE *

NEUE OPERN

Werner Egk arbeitet an einer Oper »Die Zaubergeige«. Der Text ist unter Anlehnung an die bekannte Puppenkomödie nach Pocci von Ludwig Andersen verfaßt.

Joseph Haas komponiert eine Oper nach dem Schauspiel »Tobias Wunderlich« von Hermann Heinz Ortner.

Paul Höffer hat eine Oper »Der falsche Waldemar« geschrieben. Die Uraufführung wird Anfang der nächsten Spielzeit im Landestheater Stuttgart stattfinden.

Der hannoversche Komponist *Max Peters* vollendete die Komposition einer dreiaktigen, tragischen Oper mit großem Ballett, betitelt: »Der Sohn der Sonne«.

*

Die von Meister *Kienzl* selbst vorgenommene Neubearbeitung seiner Oper »*Don Quixote*« erzielte bei der Eröffnung der Maifestspiele in Graz einen sensationellen Erfolg, der sich in der gesamten Presse Österreichs in gleichem Sinne widerspiegelt. Der aus Graz gebürtige Komponist wurde stürmisch gefeiert.

*

Das Grenzlandtheater Flensburg brachte als Abschluß seiner diesjährigen Spielzeit eine Festsondervorstellung von Goethes Faust I. Teil in der musikalischen Bearbeitung von *Felix Weingartner*.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Kurt von Wolfurt beendete soeben ein Klavierkonzert, dessen Uraufführung im Rahmen der Berliner Kunstwochen in einem Konzert der Preußischen Akademie der Künste (mit dem Berliner Philharmonischen Orchester) Ende Mai stattfand.

Das Ergebnis des Preisausschreibens der Deutschen Arbeitsfront für ein neues Chorwerk ist auf Grund der Entscheidung des Preisrichterkollegiums, dem P. Graener, G. Schumann, H. Reutter, G. Nellius, H. Folkerts, O. Geiger und H. Renner angehörten, dahin ausgefallen, daß der erste Preis nicht zur Verleihung kommen soll. Von den beim Kulturamt der Gemeinschaft »Kraft durch Freude« eingegangenen 694 Kompositionen kamen nur 17 in engere Wahl. Von diesen wurden ausgezeichnet: *Karl Gerstberger* für das Werk »Weckruf und Lob der Arbeit«, *Hugo Hermann* für das Werk »Sinfonie der Arbeit«, *Walter Rein* für »Lob der Arbeit«, *Willi Czernik* für »Deutsche

Arbeit« und *Karl Vollmer* für »Der Tag der Arbeit«. Der Termin für ein neues Preisausschreiben ist auf den 1. Januar 1935 festgesetzt.

Franz Philipps »Friedensmesse« für gem. Chor, Sopransolo, Orgel und Orchester sowie Waldemar von Baußnerns V. Sinfonie (*Helden-Sinfonie*) für großes Orchester, Orgel und 8stimmigen Schlußchor »Es ist ein Schnitter, der heißt Tod« wurden vom Männergesangverein Düsseldorf 1853 anläßlich seines 80. Jubelfestes unter Leitung von Musikdirektor *Max Beschle* mit großem Erfolg zur Aufführung gebracht. Außer dem Jubelverein wirkten noch befreundete Vereine aus Solingen, Ohligs, Barmen, Remscheid mit sowie das Düsseldorfer Kampfbund-Orchester.

Walter Jesinghaus schreibt gegenwärtig ein Konzert für Orgel und Orchester und einen Liederzyklus für Baß und kleines Orchester.

In Wien wurde eine unbekannte Sinfonie *Josef Haydns* in vier Sätzen aufgefunden. Das Werk, das aus der Reifezeit des Komponisten stammt, ist sofort zur Uraufführung im Rundfunk vorgesehen worden.

Hugo Distler, der durch seine Chorwerke »Choralpassion« und »Weihnachtsgeschichte« bekannt gewordene junge Lübecker Komponist, arbeitet an einem großen Motettenwerk für die evangelische Kirche: die »Geistliche Chormusik« soll 52 a-cappella-Motetten für das ganze Kirchenjahr umfassen; sie wurde begonnen mit der am Sonntag Kantate vom Dresdener Kreuzchor uraufgeführten Motette »Singet dem Herrn ein neues Lied!« Als nächstes folgt eine Vertonung des alten Lübecker Totentanzes.

Ernst Schliepe hat ein »*Stabat mater*« für gemischten Chor, Soli, Streichorchester und Orgel komponiert. Das etwa eine Stunde dauernde Werk ist von Generalmusikdirektor *Schuricht* zur Uraufführung in Wiesbaden erworben worden.

Der russische Komponist *Wassilenko* arbeitet an einer Polar-Sinfonie, die der Rettung der Schiffbrüchigen vom Tscheljuskin gewidmet sein wird. Die Sinfonie wird nicht nur den Kampf des Menschen gegen das Eis illustrieren, sondern auch den Versuch machen, die Leiden und die Rettung der Tscheljuskin-Besatzung musikalisch darzustellen.

Wilhelm Backhaus spielt das neue Klavierkonzert op. 7 von Hans Wedig. Die Uraufführung bringt Generalmusikdirektor Erich Kleiber in Berlin. Die Passionskantate für zwei Soli, gemischten Chor und Orchester op. 6 von Hans Wedig gelangte am 8. Mai in Essen unter Musikdirektor Johannes Schüler zur Uraufführung.

KONZERTE

AMSTERDAM: *Hindemiths* »Konzertmusik für Streicher und Blechbläser«, die anläßlich des ersten deutschen Komponistentages in Berlin unter Leitung des Komponisten zur Uraufführung gelangte und im Rahmen einer Reichssendung von allen deutschen Sendern übertragen wurde, erlebte am 8. April auch unter Willem Mengelberg (Concertgebouw) eine erfolgreiche Wiedergabe.

BASEL: *Conrad Beck* hat die Komposition seines Oratoriums für Soli, Chor, Orchester und Orgel nach Sprüchen des Angelus Silesius soeben fertiggestellt. Die Uraufführung findet durch das Basler Kammerorchester (Kammerchor und Kammerorchester) am 7. Juni statt.

BERLIN: Ein neues großes a-cappella-Chorwerk von *Ernst Pepping*, der »90. Psalm«, wird im Laufe des Sommers von dem Chor der Universität aufgeführt. werden.

MAILAND: Im Saal des Königl. Konservatoriums und im Circolo di Cultura del Sindicato Fascisti in Rom wurde kürzlich von *Alfredo Cairati* und *Pinina Rascher-Cairati* ein Konzert mit Originalkompositionen für zwei Klaviere gegeben, welches bei Publikum und Presse sehr großen Beifall auslöste. Besonders hervorgehoben wurde die neue Suite »Paradoxes« für zwei Klaviere von *Alfredo Cairati*.

MÜNSTER: Im Rahmen der Städtischen Sinfoniekonzerte hatte *Otto Jochums* Oratorium »Der jüngste Tag« einen sensationellen Erfolg zu verzeichnen. Außerdem fand eine geschlossene Aufführung für die NSDAP. zum Geburtstag unseres Führers Adolf Hitler statt. Auch bei der Erstaufführung in Karlsruhe/B. durch den Bach-Verein unter Leitung von Kirchenmusikdirektor Wilhelm Rumpf wurden der anwesende Dichter und Komponist triumphal gefeiert und wollte der Beifall trotz Karfreitag kein Ende nehmen. Bevorstehende Aufführungen: Duisburg: GMD. Volkmann; Würzburg: Professor Dr. Hermann Zilcher u. a.

OLDENBURG: Das Oratorium »Der große Kalender« von *Hermann Reutter*, Textfassung von Ludwig Andersen, wurde am 23. April unter Leitung von Landesmusikdirektor Albert Bittner aufgeführt.

PALERMO: Die Violinsonate op. 12 von *Walter Jesinghaus* erlebte durch das Duo

Scaglia Rota (Klavier) und *Capodardo* (Violine) eine erfolgreiche Aufführung. Das genannte Duo wird die Sonate auch in Neapel und in anderen italienischen Städten zur Aufführung bringen.

REMSCHEID: Prof. Dr. *Felix Oberborbeck* (vgl. »Die Musik«, 26. Jahrgang, Seite 606) war von seiner neuen Wirkungsstätte Weimar noch einmal nach Remscheid gekommen, um das 32. Jugendkonzert (Szenen aus dem »Freischütz«) zu leiten. Nach seinen begeisternden Einführungsworten spielte das Städtische Orchester hervorragend die Ouvertüre; *Ferdinande Böger* als Agathe, *Änne Pfirschinger* als Ännchen, *Wilhelm Mayenfels* (Max), *Fr. August Starcke* (Kaspar), M. Weinheimer (Sprecherin) und Schülerinnen des Oberlyzeums erfreuten die jugendliche Zuhörerschar durch ihre Darbietungen. Oberborbeck versteht es wie kein anderer, die Jugend für die Werke unserer großen Meister zu begeistern. — In einem Sonderkonzert, dem Abschiedskonzert für Oberborbeck, wirkten sämtliche Vereine, deren Leiter Oberborbeck war, mit. Der Remscheider Männergesangverein sang mit dem Bonner MGV. »Concordia« (den Oberborbeck 1923—1933 leitete) Beethovens »Die Ehre Gottes in der Natur« und die Altrhapsodie von J. Brahms, in der *Johanna Egli*-Berlin das Solo glänzend meisterte. In Regers »An die Hoffnung« und dem Chorwerk »Der Einsiedler« sangen Joh. Egli und *Ewald Kaldeweier*, Bochum, die Solopartien hervorragend, während der Städt. Singverein und der Hochschulchor Köln (den Oberborbeck 1925—1934 leitete) die Chorpartien prächtig zu Gehör brachten. Beethovens »Eroica« krönte den schönen Abend. Oberbürgermeister Dr. Hartmann überreichte dem scheidenden Dirigenten mit herzlichen Dankesworten einen Riesenlorbeerkranz; herrliche Blumen und unendlicher Beifall dankten dem verdienstvollen Leiter Oberborbeck. — In einer Nachfeier sprachen auch noch u. a. Vertreter des Remsch. MGV. und der Bonner »Concordia«, die ihrem ehemaligen Dirigenten die goldene Schumann-Medaille überreichten. Der Städt. Singverein ernannte ihn zu seinem Ehrendirigenten. Remscheid sieht seinen hervorragenden Dirigenten mit dem größten Bedauern scheiden.

WÜRZBURG: *Hermann Zilchers* Chorwerk »Die Liebesmesse« wurde am 30. Mai unter persönlicher Leitung des Komponisten aufgeführt.

PERSONALIEN

Prof. *Georg A. Walter* wird vom Herbst ab neben seiner Stuttgarter Tätigkeit eine umfassende Lehrtätigkeit in Berlin aufnehmen.

Hermann Zilcher wurde von Prof. Dr. *Havemann* eingeladen, in dem Konzert am 10. Juni, das im Rahmen der »Berliner Musikwochen« von dem Landesorchester Gau Berlin veranstaltet wird, sein neuestes Orchesterwerk »Tanz-Fantasie« selbst zu leiten.

Dem von einer längeren Konzertreise zurückgekehrten Professor *Hans Pfitzner* wurde im Auftrage des Reichsstatthalters die Goethe-Medaille für Wissenschaft und Kunst, die der Reichspräsident dem Meister zu seinem 65. Geburtstage verliehen hatte, überreicht.

Generalmusikdirektor *Karl Elmendorff* wurde im Anschluß an seine großen Erfolge an der Mailänder Scala eingeladen, in diesem Frühjahr Sinfoniekonzerte in Triest, Venedig, Bologna, Turin und anderen italienischen Großstädten zu dirigieren. Außerdem erhielt er die Einladung zur Leitung von zwei Festaufführungen der »Walküre« in Barcelona. Elmendorff lehnte aber alle diese ehrenvollen Angebote zu gunsten seiner Wiesbadener und Bayreuther Tätigkeit ab.

Georg Beerwald wurde von *Siegmund von Hausegger* als erster Konzertmeister nach München berufen. Beerwald hat den Ruf angenommen, seine Kammermusikvereinigung mit Professor Dr. *Karl Hasse* (Klavier) und *Willy Esterl* (Violoncello) bleibt nach wie vor bestehen.

Am 1. Mai waren es dreißig Jahre her, seit in Prag *Anton Dvorak*, der bekannteste und im Auslande am meisten gespielte tschechische Komponist starb. Um diesen Gedächtnistag zu feiern und um auch *Friedrich Smetanas*, des Autors der »Verkauften Braut«, der am 12. Mai 1884 starb, und vieler anderer Kompositionen zu gedenken, organisierte die tschechoslowakische Sängergemeinde, die über die ganze Tschechoslowakei verbreitet ist und über 11 000 ausführende Mitglieder zählt, Festlichkeiten, die am 21. April begannen und am 1. Mai ihr Ende nahmen.

Am 24. April feierte *Adolf Wallnöfer*, der besonders in Prag unvergessene Wagner-Sänger und angesehene Komponist, in München seinen 80. Geburtstag.

Franz Rau, Kapellmeister am Deutschen Nationaltheater Osnabrück, wurde »wegen Betriebssabotage und Verstoß gegen das Führerprinzip« seines Amtes enthoben.

Hans Gahlenbeck, der Kieler Städtische Musikdirektor und Erste Opernkapellmeister des Stadttheaters, ist in Anerkennung seiner Verdienste um den Aufschwung des Kieler Musiklebens vom Oberbürgermeister, Kreisleiter Behrens, zum Generalmusikdirektor ernannt worden.

TAGESCHRONIK

Für die »*Intimen Kunstabende der Musik*« in Nürnberg 1934/35 können Kompositionen wieder eingereicht werden. In Betracht kommen Gesänge für Sopran oder Alt mit Klavier- oder instrumentaler Begleitung; Klavierwerke, Kammermusik für Streicher oder Bläser. Gutgeschriebene Manuskripte unter Beifügung von Rückporto zu richten an: Kapellmeister Markus Rümmelein, Nürnberg, Mittl. Pirkheimer Straße 47.

Geheimrat *Adolf Sandberger* (München), der bereits vor einigen Jahren eine Reihe unbekannter Haydn-Sinfonien entdeckte, glückte jetzt in Stockholm ein neuer Haydn-Fund. Es handelt sich um ein Divertissement für Bariton, Altvioline und Violoncello, das als Manuskript eines unbekannten Komponisten im Stockholmer Musikhistorischen Museum aufbewahrt wurde. Das Divertissement ist vor vielen Jahren aus der Eisenstadter Esterhazy-Bibliothek, die fast alle Originalkompositionen Haydns besitzt, verschwunden.

Die Kreisleitung der NSDAP. Leipzig weist die Behauptung, daß das neugewählte Gewandhausdirektorium »dem Willen zur nationalsozialistischen Kultur in jeder Weise Rechnung trage«, zurück. Das Direktorium einer so bedeutenden Kulturstätte wie das Gewandhaus könne niemals durch die hier vorgenommenen Zusatzwahlen einen nationalsozialistischen Charakter bekommen und entspreche daher in seiner jetzigen Zusammensetzung noch keineswegs dem, was die Kreisleitung der NSDAP. erwarten muß. Nach dieser offiziellen Erklärung ist damit zu rechnen, daß außer den bisher erfolgten Zuwahlen noch *weitere Umbildungen des Gewandhausdirektoriums* erfolgen werden.

Das 13. Musikfest der *Internationalen Gesellschaft für neue Musik* fand im vergangenen Monat in Florenz statt. Als nächsten Festort wählte die Versammlung Barcelona; als nächstjährigen Tagungsort Karlsbad. In der spanischen Universitätsstadt wird gleichzeitig die dritte Generalversammlung der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft durchgeführt.

Im Zusammenhang mit den gegenwärtig in Basel soviel Anklang findenden Schubert-Weber-Festspielen hat das Gewerbemuseum eine interessante und anziehende *Schubert-Ausstellung* eröffnet. Seit 1881 ist es erst das zweitemal, daß die sämtlichen Sinfonien Schuberts in einer geschlossenen Veranstaltung aufgeführt werden, wobei es besonders Freude macht, gerade die Jugendwerke an Sinfonien und auch an Liedern aufgeführt zu hören. Die Schubert-Weber-Festspiele mit der Uraufführung der neubearbeiteten komischen Oper »Die Freunde von Salamanka« bedeutet ein künstlerisches Ereignis ersten Ranges.

Der neue Intendant von Liegnitz, Dr. *Hans Erdmann v. Kutzschenbach*, wird mit Zustimmung der städtischen Stellen für die neue Spielzeit wieder die Spieloper in Liegnitz einführen. Während in den letzten Jahren nur gelegentliche Opernvorstellungen mit Gästen stattfanden, wird jetzt ein festes Opernensemble engagiert werden.

In diesem Jahr blickt die *Amsterdamer Wagnervereinigung* auf ihr fünfzigjähriges Bestehen zurück; 1884 brachte sie zum erstenmal in einem Konzert Wagnersche Musik zu Gehör, während die erste Opernveranstaltung im Jahr 1893 dem »Siegfried« galt. Seitdem hat sich die Vereinigung mit Ausnahme der Jahre des Krieges und der Kriegspsychose allein mit Hilfe privater Unterstützung der Pflege Wagnerscher Musik gewidmet. Von jetzt an werden die Aufführungen der Vereinigung in Paris, London und Monte Carlo wiederholt werden; am Amsterdamer Konservatorium ist durch sie eine musikdramatische Klasse zur Ausbildung holländischer Wagner-Sänger begründet worden. Die Fünfzigjahrfeier beging man durch zwei Aufführungen des »Tannhäuser« und die Herausgabe eines illustrierten Gedenkbuchs.

Die Deutsche Händel-Gesellschaft veranstaltet im 175. Todesjahr des Komponisten das 5. *Deutsche Händel-Fest* in Krefeld, und zwar vom 15. bis 19. Juni 1934. Die künstlerische Gesamtleitung liegt in den Händen des städti-

schen Musikdirektors Dr. *Meyer-Giesow;* hervorragende Händel-Interpreten, darunter Prof. *Günther Ramin*, haben ihre Mitwirkung zugesagt. Im Mittelpunkt des Programms stehen zwei Uraufführungen: die Opern »Telemach« und »Sokrates« und im Rahmen der kammermusikalischen Darbietungen ein »Trio für Violine, Gambe und Cembalo«. Das Krefelder Stadttheater gibt außerdem die Oper »Orlando Furioso«. In einem großen Orchesterkonzert soll neben der »Jagd-Kantate« auch das doppelchörige Konzert Nr. 29 in F-dur gespielt werden; ein Chorkonzert am letzten Tage schließlich bringt u. a. das »Utrechter Tedeum« Den Abschluß des Händel-Festes bildet eine Aufführung der »Wassermusik« im Krefelder Stadtwald. Neben den Mitgliedern der Deutschen Händel-Gesellschaft werden vor allem viele Besucher aus Holland erwartet.

Das *Philharmonische Orchester in Neuyork*, das unter der Leitung von Arturo Toscanini steht, war durch die wirtschaftlichen Verhältnisse in seinem Bestande gefährdet. Die für die Weiterführung notwendige Summe von einer halben Million Dollar ist jetzt durch eine Sammlung von dortigen Musikfreunden zusammengebracht worden und damit dieses hervorragende Orchester erhalten geblieben.

In *Japan* fand ein Preisausschreiben für wertvolle neue Kompositionen statt, zu dem sich 200 Bewerber gemeldet hatten. Den zweiten Preis erhielt eine Komposition, die als »Ständchen« bezeichnet war. Der preisgekrönte Einsender hört auf den Namen François Shubert und ist angeblich ein ehemaliger deutscher Schiffsmusiker. Bei näherer Prüfung des durch einen Preis ausgezeichneten »Ständchens« kam man aber dahinter, daß es sich um Franz Schuberts weltberühmtes »Ständchen« handelt, das der gute François Shubert einfach abgeschrieben und den Preisrichtern eingereicht hatte.

Aus Anlaß des 70. Geburtstages von *Richard Strauß* veranstaltet die Berliner Intendanz im Museum der Staatstheater eine Ausstellung, die einen Überblick über das Leben und das Arbeitswerk des Tondichters geben und am 1. Juni als Auftakt der Berliner Richard-Strauß-Woche eröffnet werden soll.

Das Gedächtnis *Boieldieus*, des Komponisten der »Weißen Dame«, dessen Todestag sich am 8. Oktober d. J. zum 10. Male jährt, wird in seiner Vaterstadt Rouen mit Veranstaltungen begangen, die am 24. Juni stattfinden und außer einem Konzert auch einen Festzug mit Darstellungen aus Boildieus bekanntesten Werken umfassen.

Der *Emil Hertzka-Preis*, der in diesem Jahre für ein kürzeres Werk für mittleres Orchester ausgeschrieben war, ist am 9. Mai, dem 2. Todestage Emil Hertzkas, an folgende vier Komponisten verteilt worden: Karl Alfred Deutsch (Paris), Josef Matthias Hauer (Wien), Otto Jokl (Wien), Viktor Ullmann (Prag). Ferner wurden mit einer auszeichnenden Anerkennung bedacht Werke von Julian Bautista (Madrid), Luigi Dallapiccola) (Florenz), Paul Dessau (Paris) und Rudolf Moser (Basel). Der Jury gehörten an: Julius Bittner, Heinrich Jalowetz, Ernst Krenek, Franz Schmidt, Erwin Stein, Anton Webern, Egon Wellesz. Anläßlich der Preiszuerkennung wurden die im letzten Jahre ausgezeichneten Werke von Otto Jokl, Peter Schacht und Ludwig Zenk aufgeführt.

Am 5. Mai 1934 konnte der *Bärenreiter-Verlag* auf ein zehnjähriges Bestehen zurückblicken. Aus kleinsten Anfängen heraus verstand es Karl Vötterle, seinen Verlag zu einem führenden Unternehmen zu gestalten, dessen Bedeutung in der Pflege der Literatur der Singbewegung besteht.

Die Leitung des Städtischen Konservatoriums der Musik zu *Nürnberg* wurde dem fränkischen Komponisten und *Josef-Haas*-Schüler *Max Gebhard* als Nachfolger für den infolge Ruhestandsversetzung aus dem Amt geschiedenen Oberstudiendirektor *Carl Rorich* übertragen. Werke von ihm wurden u. a. aufgeführt auf dem allgemeinen deutschen Musikfest in Schwerin, auf den bayerischen Tonkünstlerwochen in München, auf den Sängerwochen in Nürnberg.

Der *Regensburger Domchor*, der bereits im Vorjahre mit außerordentlicher Begeisterung in Italien aufgenommen wurde, veranstaltete auch in diesem Jahre, wiederholt und dringend eingeladen von italienischen Kunstkreisen, den dortigen deutschen Gemeinden, insbesondere dem deutschen Generalkonsulat in Mailand, in den letzten Wochen eine zweite Konzertreise durch die oberitalienischenStädte Mailand, Turin, Bergamo, Verona, Fiume, Triest und Padua. Die Konzerte fanden im Rahmen der italienischen Musikvereine statt und waren überall außerordentlich zahlreich besucht. Die glänzende Aufnahme, die der Chor mit seinen »Domspatzen« in allen Städten gefunden hat, spiegelt sich in allen Presseberichten wider.

Die staatliche Privatmusiklehrerprüfung am Städtischen Konservatorium *Dortmund* haben zu Ostern bestanden: *Hanna Panke* aus

Hamm, Klavier; *Edith* Petrich aus Bethel, Orgel; *Kurt Schulte*, Bochum-Werne, Orgel; *Robert Bendler*, Essen, Orgel und Klavier; *Karl Lorenz*, Unna, Klavier; *Emmi Mathias*, Dortmund, Klavier, *Albert Wilms*, D.-Mengede Klavier; *Grete Justus*, Dortmund, Klavier; *Sophie Esser*, Wanne-Eickel, Klavier; *Lini Herbrecht*, Unna, Klavier.

Die Kantorei des Kirchenmusikalischen Institutes unter Leitung von *Kurt Thomas*, *Leipzig*, wird im Herbst dieses Jahres Einladungen siebenbürgischer und jugoslavischer Städte folgen und dort in 15 Abendmusiken alte und neue deutsche Chormusik zu Gehör bringen.

Die *Augsburger Singschule* veranstaltet am 24. und 25. Juni 1934 ihren alljährlichen »Junggesang«. Die Vortragsfolge baut sich auf vom einstimmigen Kinderlied bis zum großen gemischten Chor und gibt so einen Einblick in das Schaffen dieser alten und großen volkstümlichen Stätte für deutsche Jugendgesangspflege.

In *Cento* bei *Ferrara* in Italien ist jetzt ein Richard-Wagner-Museum geschaffen worden, das die Entwicklung und Geschichte der Wagnerschen Kunst zur Darstellung bringt. Es wird in dem neuen Museum vor allem der Einfluß Italiens auf Wagners Schaffen veranschaulicht.

FUNKNOTIZEN

Unter Leitung von *Hans Weisbach* wurde am 24. Mai vom Reichssender Leipzig die »Erzgebirgische Suite« von *Karl Thieme* zur Aufführung gebracht, gleichzeitig gelangte *S. W. Müllers* op. 49 »7 Deutsche Tänze und Fuge« zur Uraufführung.

Die Österreichische Radioverkehrs A.-G. (Ravag) wird Richard Wagners »Liebesverbot« im Juni unter Leitung von Prof. *Oswald Kabasta* zur Sendung bringen.

Das deutsche Luftsportorchester unter Leitung von Generalmusikdirektor Schulz-Dornburg führte auf seinen Propagandareisen die »Musik für Orchester« von *Rudi Stephan* bisher in folgenden Städten auf: Berlin, Hamburg, Hannover, Dresden, Leipzig und Zittau. Das Werk wurde auch am 12. März von der Kölner Gürzenich-Konzertgesellschaft und am 4. April vom Reichssender Köln aufgeführt.

Paul Hindemiths kürzlich unter *Wilhelm Furtwängler* in der Berliner Philharmonie mit einmütigem großen Erfolge uraufgeführte »Symphonie Mathis der Maler« wurde am 17. Mai als Rundfunk-Uraufführung von dem Reichssender Köln gesendet. Am 23. Mai veranstaltete der Reichssender Hamburg ebenfalls eine Sendung dieses Werkes.

Der Reichssender Hamburg übertrug am 6. April die »Variationen-Suite« von *Joseph Haas*. Das Werk wurde auch am 21. März vom Konzertverein in München aufgeführt.

Die erfolgreiche Volksoper »Madame Liselotte« von *Ottmar Gerster* wurde am 7. März in einer wirkungsvollen Funkbearbeitung vom Reichssender Köln übertragen.

TODESNACHRICHTEN

Professor *Adolph Grabofsky*, der in Hamburg geborene Tonkünstler, ist in Sondershausen gestorben. Geboren 1867, war zunächst Geiger am Hamburger Stadttheater und in den Bülow-Konzerten, ging 1891 nach Sondershausen, war drei Jahre Kapellmeister am dortigen Hoftheater und ist seit 1897 wieder Lehrer für Theorie, Klavierspiel und Partiturspiel am Sondershausener Konservatorium.

Im Alter von 45 Jahren verstarb die Berliner Konzertsängerin und Gesangspädagogin *Maria Marfi*.

Der Prager Musikpädagoge *Robert Franz Proksch*, ein Bruder des bekannten Lehrers für Gesang an der hiesigen Staatlichen Akademie der Tonkunst, ist nach langem Leiden gestorben.

Musikdirektor *Max Walz* † im Alter von 62 Jahren.

Verantwortlicher Schriftleiter: Johannes Günther, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Verantwortlich für Mitteilungen und Anordnungen der Reichsjugendführung:
Obergebietsführer Willi Körber, Berlin NW 40, Kronprinzenufer 10

Für die Anzeigen verantwortlich: Walter C. Lehnerdt, Berlin-Schöneberg

Entered as second class matter, Postoffice New York, N. Y.

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

DER PREUSSISCHE STIL IN DER MUSIK

VON

ALFRED BURGARTZ-BERLIN

Im Jahre 1916 hat der Schriftsteller Moeller van den Bruck (1876—1925) eine schmale Sammlung von Betrachtungen über den »Preußischen Stil« veröffentlicht, und ist damit, und noch mehr mit seinen nachfolgenden Schriften, einer der geistigen Väter nationalsozialistischen Ideengutes geworden. Der Kern seines »Preußischen Stils«, dem das fridericianische Potsdam, sowie die Bahnbrecher klassischer Richtung: Friedrich Gilly (1771 bis 1800) und sein Schüler Schinkel (1781 bis 1841) zugrunde liegen, beruht in der unabweislich richtigen Erkenntnis, daß preußisches Wesen in engster Beziehung zur Antike stehe, zu einer Antike freilich, die — man kann hier Alfred Rosenberg zitieren (Vortrag im Sitzungssaal des Reichstags, Februar dieses Jahres) — streng griechisch ist und nicht asiatisch-hellenisch. In der Tat hat auch ein so berufener Zeuge wie Winckelmann 1752 ausgerufen: »Ich habe Sparta und Athen in Potsdam gefunden . . .«

Nun ist es zunächst immerhin merkwürdig, daß von einer Reihe nationaler Schriftsteller, z. B. Schauwecker, Friedrich Hielscher, übrigens schon vor dem Umschwung, auch der Thüringer Johann Sebastian Bach in den Potsdamer Stilkreis einbezogen wurde. Vielleicht mochte Bachs »Preußische Fuge« (ein von Bach selbst stammender Ausdruck, Spitta II, 756), also das aus der Begegnung zwischen dem Thomaskantor und Friedrich d. Gr. erwachsene Werk, der äußere Anlaß gewesen sein. Aber diese, wie Nietzsche sagt, »welthistorische« Begegnung reichte zu dieser Besitznahme Bachs doch wohl nicht. Man stellte gefühlsmäßig Stilvergleiche an. Hielscher im »Reich« (1931) prägte den Novalis-mäßigen Aphorismus: »Die Bachsche Fuge und die fridericianische Schlacht gehören zu einer inneren Einheit.«

Lassen wir einmal alle Gedankenspiele beiseite. Der Musiker, der seine Bachsche Musik kennt und interpretiert, wird sich fragen, ob ihr tatsächlich »fridericianische Substanz« innewohnt.

Zu dem Phänomen Bach, seit es sich im Laufe des 19. Jahrhunderts allmählich aufhellte, hat man verschiedene Zugänge gefunden. Man hat — von der kompositorischen Bach-Nachfolge einmal ganz abgesehen — die blutmäßige Herkunft und die unmittelbaren Ahnen seines Werkes (Vorbachianer) aufgedeckt: die Leistung Spittas. Der barocke, »malende« Bach wurde beleuchtet: das Verdienst Albert Schweitzers. Und in einer aus der heutigen Musikauffassung nicht wegzudenkenden Weise hat der Berner Gelehrte Ernst Kurth Bachs »linearen Kontrapunkt«, seine »melodische Polyphonie«, fruchtbar

gemacht[1]). Dennoch ist ein Tor zum Bachschen Geheimnis noch nicht beschritten. Und wir möchten meinen, daß gerade das, was Moeller van den Bruck für das Entscheidende hält hinsichtlich des »Potsdamer Stilkreises«: nämlich das Antikische, den Schlüssel dazu bietet.

Immer wieder ist die abendländische Musik, ihren Träumen von einer versunkenen Welt folgend, zum Wesen des griechischen Melos vorgestoßen. Die Renaissance hat die Farbe gesucht: man erinnere sich an die italienischen Madrigalisten mit ihren »Hugo-Wolf«-Akkorden. Die weitaus stärkere Annäherung auf dem Gebiete der Deklamation und des rezitativischen Gesanges führte zur Geburt der Oper. Aber ist nicht das, wodurch sich Bach grundsätzlich von seinen Zeitgenossen, einem Telemann, auch einem Händel, trennt, mystisches Eindringen in die Antike, und mutet nicht das, was wir als sein »Ethos«, die unerhört anspannende Willensrichtung seiner musikalischen Deklamation bezeichnen, an wie ein antikisches Element? Was zwischen seinen Taktstrichen — von keinem abgelauscht — sich vollzieht, ist eine merkwürdige Art von Prosa, ein untheatralisches, man möchte sagen »dorisch-strenges« Erzählen, ein Rezitieren, sehr verschieden von dem gewöhnlichen Rezitativ. Der Atem dieses Erzählers kennt nur zwei Stärkegrade: piano und forte. Nichts trachtet nach »Affekten«, nichts ist »eruptiv«. Ruhe, wie sie auch dorische Säulenreihen besitzen, und dabei eine in die Unendlichkeit fortwachsende Größe. Den »Gotiker« Bach, diesen Begriff, der aus Betrachtungen über den »mathematischen« Bach geboren ist, dürfte mit demselben Recht der »antike« Bach ablösen.

Wir kommen nunmehr zu dem eingangs erwähnten »Gedankenspiel« über die »fridericianische Schlachtordnung« und die »Bachsche Fuge«. Selbstverständlich haben beide Dinge noch mit einem dritten eine Gemeinsamkeit: mit dem Schachspiel. Der Feldherr, wie diejenigen, die eine Fuge oder eine Schachpartie eröffnen wollen, prüfen und wählen instinktsicher ihre Anfänge. In diesem Vergleich von Hielscher liegt zunächst etwas formal absolut Zutreffendes, aber noch nichts »Preußisches«. Und doch besteht zwischen einer Bachschen Fuge und der »friderizianischen Schlacht« tiefste innere Einheit, wenn man nämlich die »Schlacht« als äußerste Entfaltung kollektiven Lebens begreift, wobei individuelle Freiheit nicht abgeschnitten wird. Bachs Fugen sind wirklich eine Art idealer »volkhafter« Zusammenfassung. Die Stimmen — als Sopran, Alt, Tenor, Baß, Abbilder des Menschentums — marschieren, ja sie tanzen im gleichmäßigsten Takt. Und das Bachsche Fugenthema, gemessen an einem Thema der musikalischen Romantik, zeigt sich in der nüchternsten preußischen Montur. Symbole konservativer Gesinnung sind die Bachschen Fugen, und doch sind sie von einem revolutionären Geist rhythmisiert, und die Schönheit und Eigenart der Persönlichkeit offenbart sich nicht zum wenigsten in den harmonisch so packenden »Durchgängen«. Das

[1]) Vgl. „Kurth, Grundlagen des linearen Kontrapunktes“ (Max Hesses Verlag, Berlin).

Hielschersche »Gedankenspiel«, dem vielleicht anfänglich nur unser Herz, nicht der Verstand, zustimmte, verfügt tatsächlich über die Kraft einer Psychologie, die in völlig neue Ebenen weist.

Diese Besitznahme Bachs für den »preußischen Stil« reißt mit einem Male eine Kluft auf, die aber von Spannungen der heftigsten Anziehung durchpulst ist: wir meinen den zu einer schöpferischen Entsprechung drängenden Gegensatz zwischen Nord und Süd. Was Bach und dem »preußischen Stil« so konträr erscheint: das »Eruptiv-Dramatische«, Eingesponnen- und Gespaltensein in »Stimmungen«, Hinneigung zur »Farbe«, Bekenntnis zur »Melodie«, gehört es nicht in landschaftlicher Verwurzelung immer und ewig zum Süddeutschen? In Beethoven, in Schubert, vielleicht auch in den Sinfonien Bruckners, zeigt es sich in wunderbarster Inkarnation. Gerade aber auch auf süddeutschem, nicht auf nordischem Boden ist die schillernde Blüte einer »Verfallsmusik«, die des psychologisierenden Impressionismus und die kalte Sachlichkeit einer nackten rhythmischen Aktivität emporgeschossen (das Vorkriegs-München und das Nachkriegs-Frankfurt a. M. reichten sich sozusagen den »Verfallsstoff« weiter). Einem allein, hätte ihn das Schicksal in nordisches »Klima« geführt und wären ihm mehr Lebensjahre beschieden gewesen, konnte es vielleicht gelingen, die Brücke zwischen Nord und Süd zu schlagen: Mozart! Der »Potsdamer Geist«, die »preußische« Gesinnung Bachs, ist als »stählernes Bad« von vielen begriffen worden. Es sind Äußerungen von Mozart, von Beethoven überliefert. Mendelssohn versuchte eine äußerliche Nachfolge. Aber die schöpferische »Vermählung« gelang doch einem, der auch die Antike »mit der Seele suchte«: Richard Wagner. Weniger in den Kontrapunkten und der Harmonik als in der deklamatorischen Linie (Hans Sachs) findet man erstaunliche Bachsche Dinge. (Auch bei Chopin bemerkenswerterweise in manchen Mittelstimmen.) Den Hauptangriff auf Bach, als Ringen mit dem Riesen, machte dann aber erst: Reger. Es ist schon genugsam darüber geschrieben worden, warum er, der sich Bach so nahe fühlte, scheitern mußte. Das in einer Überagogik sich auswirkende Süddeutsche! Und Bach ruht, schon weil die Idee der Fuge solches erzwingt, tief in der »göttlichen Rangordnung« der Töne, in der Tonalität als Weltanschauung. Endlich hat, mit dem Scharfblick des westlich orientierten Russen, Strawinskij den »Potsdamer« Bach als Zeitenstilwende herausgespürt. Aber Bach ist nicht Logik einer gleichmäßig arbeitenden Maschine. Seine Linien sind Ausstrahlungen des deutschen Menschen, den Mystik zum Jenseits hinführt.

Friedrich nach der Schlacht von Leuthen in sich versunken, Bach über die Kupferplatten seiner »Kunst der Fuge« gebeugt: — wer will noch an einem preußischen Stil auch in der Musik zweifeln?

HOUSTON STEWART CHAMBERLAINS KAMPF FÜR BAYREUTH

VON

FRIEDRICH BASER-HEIDELBERG

Richard Wagner ist kein Musiker, Dichter, Denker, Bühnenleiter schlechthin: er ist die Zusammenfassung all dieser Kräfte, war nie in seinem Leben das eine ohne das andere. Vor allem aber war er Seher seines Volkes, dessen Schicksal in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ihn zutiefst beschäftigte. Diese Ganzheit des Menschen, Künstlers und Volksgenossen nicht erkannt zu haben, machte seine Zeitgenossen, Anhänger und Lebensbeschreiber einseitig, unfähig, diese unserm Volke geschenkte Kraftquelle zum Auftrieb, zur Erneuerung auszuwerten. Erst mußten zwei Deuter aus dem Ost- und Westrande des germanischen Siedlungsraumes kommen: vom Belt der Tatsachensammler Glasenapp, von der angelsächsischen Insel der Deuter tiefster geistiger Strömungen, Houston Steward Chamberlain. Ihm wurde der Weg nach Bayreuth wahrlich nicht leicht gemacht, aber eine untrügliche Findergabe verriet ihm Wege und Stege, dem Sprößling der Nation, die, wie keine mehr im alten Europa, konservativ und amusisch denkt und empfindet. Als Bayreuth schon die ersten Festspiele 1876 vorbereitete, erlernte erst Chamberlain, zwanzigjährig, aus dem »Textbuch« des »Ringes des Nibelungen« und seinem Motivbüchlein deutsch und Notenlesen! Für die Festspiele langte sein Geld nicht, Freikarten wurden ihm nicht gewährt. Verballhornungen an »Provinzbühnen« konnten aber seinen Glauben nicht von Wagner abbringen. Sein erster schriftstellerischer Versuch richtete sich gegen einen Beitrag Heinrich Porges' in den »Bayreuther Blättern«, wurde aber hier nicht aufgenommen. Dreißig Jahre lang (1879—1909) rang Chamberlain um den Preis seines Lebens: sich Bayreuth als die Heimat seiner Seele zu gewinnen, in Wahnfried aufgenommen zu werden. Lange schon hatte er als treuester Trabant ehrfurchtsvoll in der Ferne den Meister umkreist, bis er ihn 1882 am denkwürdigen Vorabend der ersten Parsifal-Aufführung erblicken durfte, das einzige Mal in seinem Leben: »Kein Mensch, der es nicht erlebt hat, kann sich den Eindruck dieser Erscheinung vorstellen: die stramme Haltung des Oberkörpers — an die Jugendbildnisse Goethes erinnernd —, das zurückgeworfene Haupt, das verklärte Antlitz, das unbezwinglich stolze, sichere Schreiten.« Mit seinem durch seinen großen Landsmann Carlyle geschärften Blick fürs Heldische erkennt er des Meisters Wesen, wo andere ihn nur wie in zerbrochenen Spiegelscherben stückweise wahrnehmen können: »Wie — im Gegensatz zum zivilisierten Menschen — bei anderen Lebewesen im Habitus des Körpers der Charakter des Wesens in allen seinen Einzelheiten zum Ausdruck kommt, so auch bei Richard Wagner: an ihm lebte alles vom Kopf bis zum Fuß; . . . in

seinem ganzen Betragen sprach sich eine Überlegenheit des Geistes und eine Energie des Wollens aus, dergleichen ich niemals bei irgendeinem Menschen erblickt habe. Auch Bismarck habe ich das Glück gehabt von nahe zu sehen und trage im Herzen den gewaltigen Eindruck der großen Persönlichkeit; was bei ihm mir aber am meisten auffiel, war die unerschütterliche, gebieterische Ruhe, wie die eines Felsens inmitten der Brandung, und hiermit verbunden der Ausdruck unaussprechlicher Trauer in den Augen, als eines in dieser Brandung ganz Vereinsamten; wogegen Wagner — um das Gleichnis des Ozeans beizubehalten — einem stolzen Schiffe glich, alle Segel aufgespannt, das die Wellen durchschneidet und dem erwählten Hafen, den Elementen zum Trotz, sicher zusteuert.«

Noch tiefer wirkt des Meisters Rede, wie er in »Lebenswege meines Denkens« verrät: »Diese Rede sprach Wagner mit so feierlicher Würde, mit so heiligem Ernste, daß selbst zwei Franzosen in meiner Nähe, die kein Wort verstanden, tief ergriffen waren, so weihevoll wirkten Ton und Gebärde. Der allen wahrhaft Großen gemeinsame Schmerz, der bei Bismarck im stummen Auge Ausdruck fand, offenbarte sich hier in der Stimme. Der Meister hatte an den Schluß der Festspiele des Jahres 1876 erinnert und an die berühmte Rede, die in den Worten gipfelte: »Jetzt ist es an Ihnen, zu wollen, und wenn Sie wollen, so haben wir eine Kunst«; er erwähnte das allgemeine Mißverstehen dieser Worte, woraus das allgemeine Mißverstehen seiner ganzen Absicht mit den Festspielen unwiderleglich hervorging, ein Nichtverstehen, das darin des weiteren sich zeigte, daß man ihn volle sechs Jahre abseits und vergessen tatenlos in seinem Bayreuth hatte sitzen lassen. »Jetzt . . .«, bei diesem Worte »Jetzt« brach ihm die Stimme und er schwieg; ich weiß nicht, waren es Sekunden, waren es Minuten; in dem großen Raume und unter den hunderten von Menschen herrschte ein Schweigen, daß man eine Fliege hätte summen hören; endlich wiederholte der Meister das Wort »jetzt«, aber diesmal im Flüsterton, und dann noch ein drittes Mal, indem er, ohnmächtig der Stimme, leise flüsterte: »Jetzt habe ich zu schweigen gelernt.« Der Eindruck, den diese Worte hervorbrachten, gehört in das große Kapitel des Unbeschreiblichen. Ich glaube, jeder Zuhörer hat, wie Parsifal im II. Akt, sich ans Herz gegriffen: Die Wunde! Die Wunde! Noch heute erschüttert es mich, wenn ich an diese Worte zurückdenke. Ihn, den Liebevollen, dessen Stimme zu hören ihr so notgetan hätte, ihn hatte die Welt das Schweigen gelehrt! Und aus diesem Schweigen heraus hatte er der Großen, Undankbaren seinen »Parsifal« geschaffen.«

Seit jenem Augenblick erkannte Chamberlain, daß seine Lebensaufgabe nicht die des Naturforschers sein könne. Er hatte nun den Ruf des Heiligen Gral tief in sich aufgenommen. Aber erst zehn Jahre rastlosen Arbeitens (1882 bis 1892) mußten ihm sein geistiges Rüstzeug härten und schärfen helfen, bevor er sich mit seinen ersten Kampfschriften in die vorderste Reihe der

Wagner-Front stellte, mit »Das Drama Richard Wagners«, der Anprangerung Prägers, und 1897 mit »Die ersten zwanzig Jahre der Bayreuther Bühnenfestspiele«. Im gleichen Jahre widmete er dem allzufrüh abgerufenen Kampfgenossen Heinrich von Stein ein Buch des Gedenkens, das ein erzenes Riesenstandbild aufwiegt. War doch Stein einer der ganz wenigen in Deutschland, die bei allumfassendem Wissen jede professorale Enge des Denkens zu überwinden und niederzukämpfen den Mut hatten in enger Schicksalsverbundenheit mit Chamberlain, dem es vorbehalten blieb, diesen zunächst aussichtslosen Kampf durch drei Jahrzehnte weiterzutragen bis an sein Lebensende, das aber schon in die Morgenröte eines kommenden Umschwunges getaucht war.

Zum Jahrhundertende wies er in seinen »Grundlagen des XIX. Jahrhunderts« die großen Entwicklungslinien der Kulturen bis zum Gipfel auf, dem Bayreuther Kunstideal. Hierbei ließ er schon deutlich die Spitze des Heiligen Speeres auspendeln in die Richtung zum Gral hin, die dem Vormarsch der von ihm schon gewitterten Kräfte des XX. Jahrhunderts vorbehalten sein sollte: damals schon hörte dieser sensible Geist den Marschtritt der braunen Bataillone!

Seine eigene Odyssee nach dem Hafen seiner Seele Bayreuth aber erzählte er zur Jahrhundertwende, der Wende seines eigenen Lebens, in »Parsifalmärchen«. Er schrieb es noch inmitten seiner Irrfahrten; gar mancher Gurnemanz und manche Kundry stellten sich ihm in den Weg. Selbst Frau Cosima erschloß sich ihm erst im Laufe vieler Jahre, besonders seit sie am »merkwürdigen Konflikt« Gustav Mahler und Hans Richter, dem Juden und Germanen, die intuitive Helligkeit Chamberlains bestätigt fand: »Ungemein scharfsinnig hat Chamberlain unser Verhältnis zu diesem Stamme dargestellt, indem er ihm jede Anlage zur Religion abspricht. Ich finde das Buch sehr fesselnd und bedeutend und das Kapitel über unseren Heiland fast das bedeutendste darin« (in Du Moulin Eckarts »Die Herrin von Bayreuth«). Aber noch lange sollte ihr Heinrich Thode näherstehen, der von ganz anderer Seite zu Wagner gekommen war, der Kunsthistoriker und professorale Ästhet. Aber Chamberlain ging unbeugsam und geradeaus seinen eigenen Weg, mochte er auch von dem Cosimas streckenweise abweichen, wie sie fürchtete: »Chamberlain schrieb mir . . . und ungemein wohlwollend. Allein, bei seinen jetzigen Äußerungen überkommt mich ein früher nicht gekanntes Unbehagen, wie wenn ich einen entgleisen sähe oder unter mir unfaßlichen Wandlungen schwinden. Man reicht sich noch von beiden Seiten die Hand und erreicht sich nicht, man erhebt die Stimme, aber man trifft nur mehr das Ohr, und man findet nicht mehr das rechte Wort zueinander. War das eine Notwendigkeit?«

Dem neuen Jahrhundert gab Chamberlain zwei schlichte Bändchen mit, die dennoch geschichtliche Bedeutung erringen sollten: die »Worte Christi« und »Arische Weltanschauung«. Hier führte Chamberlain auf die Quellen zurück,

was Wagner einst in seinem »Jesus von Nazareth« hatte gestalten und künden wollen; dann faßte er in exoterischer Deutlichkeit, was der Meister im »Parsifal« unter ehrfurchtheischendem Schleier belassen hatte. Außerdem aber ging der Kampf im wissenschaftlichen Lager weiter: in seinem »Immanuel Kant«.

Mit der Unerbittlichkeit dieses Denkers erkannte er, daß sein Zusammenleben mit seiner ersten Gattin Anna eine Selbstverhinderung sei, eigner Entwicklung, dem Aufbruch des Zukünftigen zu leben. Noch hoffte er auf Angleichung: »Du solltest versuchen, das Verhältnis zwischen Dir und mir etwas größer und freier aufzufassen — weniger »Ehe« —, weniger angestammtes Recht, — Du würdest sehen, wie »wohl das unserer Liebe täte«, und dadurch auch Deiner Gesundheit. Ich weiß ja, Du denkst größer als die meisten Frauen.«

Aber der Vereinsamte mußte nach schwersten Kämpfen sich zu der bekennen, der sein Herz gehörte, zur Tochter seines Meisters, Eva Wagner. 1909 zog er als Schwiegersohn in Wahnfried ein: wie sein Märchenparsifal mußte er sich ob des Wunders vorkommen, endlich die Gralsburg des Friedens gefunden zu haben. Doch sie sollte ihm nur neue Kräfte geben, er gedachte nicht, »süßer Ruh' zu pflegen«! Zunächst galt es, den Deutschen ihren anderen Großen neben Wagner, Goethe, im Lichte des Bayreuther Gedankens, frei von doktrinären Übermalungen zu zeigen. Aber auch um den Schutz des »Parsifal« kämpfte er und lernte bei dieser Gelegenheit das wahre Gesicht des Parlamentarismus sehr hüllenlos erkennen. Dann brach der Krieg aus: »in höchster Not« fand er Nothung, das Schwert, und entriß es dem Stamm. Neue Aufgaben forderten neue Marschrichtung, aber es blieb doch der alte Kampf um die Neugewinnung unserer alten Mythen, dem geistigen Sammelpunkt unseres Volkes, unserer Rasse. Der Bayreuther Meister hatte sie im würdigkünstlerischen Gewande der Neuzeit wiedergewonnen. Nun galt es, sie wirkende Gegenwart werden zu lassen, oder als Nation unterzugehen. Chamberlain wuchs zum gewaltigen Kämpfer der »Kriegsaufsätze« empor, die aber ihren tieferen Sinn vorerst nur dem Frontkämpfer erschlossen. So wurde Chamberlain der Mittler zwischen Richard Wagner und Adolf Hitler, zwischen dem Künder und dem Kämpfer und Wirklichkeitsgestalter. Und als aus dem unbekannten Soldaten der Front der bestgehaßte Bekämpfer des Inflationsgeistes geworden war, war es wieder Chamberlain, der als erster den Mann und sein Werk erkannte. Wieder bewährte sich dies Herz und Hirn in einem abgekämpften, ans Leidensbett gefesselten Körper als der feinste Seismograph, der im Wirrwarr und Strudel der Strömungen den Ton des berufenen Führers deutlich heraushörte und begrüßte. Auch alle folgenden schweren Kampfjahre konnten ihn nicht irre machen, und als er von Nationalsozialisten in Bayreuth zu Grabe getragen wurde, spielte das Lächeln des klar vorausgeschauten Sieges auf seinen erblaßten Lippen.

OFFENER BRIEF VON HANS PFITZNER

AN DEN HERAUSGEBER DER »VÖLKISCHEN KULTUR«
Dr. WOLFGANG NUFER-DRESDEN

Ein Artikel Conrad Wandreys, des Verfassers einer weithin bekannt gewordenen Schrift: »Hans Pfitzner, seine geistige Persönlichkeit und das Ende der Romantik«, gibt dem Meister Anlaß, aus seiner sonst so streng gewahrten Zurückhaltung herauszutreten und sich gegen eine Verzeichnung seines künstlerischen Charakterbildes zu wehren, die sich seither zum Schaden der Pfitznerschen Sache in unzähligen Gehirnen festgesetzt hat und gerade gegenwärtig vielfach wieder verbreitet wird. *Die Schriftleitung*

Sehr verehrter Herr Doktor!

Haben Sie vielen Dank für die Zusendung des Heftes der »Völkischen Kultur«, in welchem ein Artikel von Conrad Wandrey sich mit mir beschäftigt. Sie hoffen, daß der Artikel Wandreys meinen Beifall findet. Ich kenne Wandreys Einstellung schon aus einer Broschüre über mich. Ich habe nun auch diesen Artikel gelesen und muß Ihnen, da Sie mich darum befragen, antworten, daß er mir nur zum kleinen Teil, nämlich nur da, wo er von mir als Schriftsteller und Kulturkämpfer handelt, wirklich richtig und verdienstvoll erscheint, aber mein Bild als Künstler in einer Weise verzerrt und verfälscht, die dazu angetan ist, mir mehr zu schaden als hundert Schmähschriften meiner Widersacher und Feinde. Ich will nicht verfehlen, Ihnen dieses näher auszuführen.

Seit einer ganz bestimmten Zeit, nämlich seit dem in weiteren Kreisen Bekanntwerden des »Palestrina« herrscht in den Zeitungen eine Darstellung meines Schaffens und ein Bild von mir, als Künstler, ausgedrückt in den Schlagworten: musikalische Askese, linear, herb, spröde, schwer zugänglich, eigenwillig usw. Diese Schlagworte kehren mit einer mathematischen Gewißheit in jedem Zeitungsartikel wieder — ganz vereinzelte Ausnahmen abgerechnet — begegnen einem überall, wo auch nur etwas über mich und meine Kunstwerke steht. Es ist hier fast gleichgültig, zu kennen, ob diese Artikel sich zustimmend oder ablehnend gegenüber meiner Kunst verhalten, das Eine ist gewiß: neben schlechten Aufführungen schadet mir nichts so als diese gedankenlose oder böswillige Abstempelung. Und nun muß ich sagen: in allerersterReihe gehört Herr Conrad Wandrey zu den Verbreitern dieser Brandmarkung, wie ich sie nachgerade nennen möchte. Gerade weil seine Publikationen über mich als »gutgemeint«, als verständnisvoll, als gebildet und tief eindringend gelten, schaden sie mir mit ihrer falschen und verzerrenden Beurteilung so außerordentlich. Aber Herr Conrad Wandrey ist so stolz auf seine Entdeckung von mir als dem »Totengräber der Romantik«, dem »linearen Asketen«, dem »Nachfahren einer gänzlich versunkenen Epoche« usw. (s. S. 193 des Heftes), ihm gefällt sein von mir gemaltes Leichen-

bild so gut, daß ihm darüber der wirkliche Hans Pfitzner, der nämlich ein ganz anderer ist, und nicht von Conrad Wandrey gedichtet, völlig gleichgültig geworden ist. Ich komme mir in seiner Darstellung schon vor wie das Eichendorffsche Gespenst »Der Nachtwanderer« (siehe mein Lied aus op. 7), der sich scharrend sein eigenes Grab gräbt. Bei Gott, wenn ich so einen Artikel von Wandrey oder seinen Nachschreibern lese mit den ewigen Betonungen von der »Sympathie mit dem Tode« (einem einmal bei bestimmten Anlaß hingeworfenen Wort) und seinen Folgerungen, so steigt es aus den Zeilen wie Leichengeruch und Moderduft herauf und breitet um mein Schaffen eine Atmosphäre von Abschluß, Hoffnungslosigkeit, Tod und Vergänglichkeit — und so muß es auch jedem anderen Leser gehen; erst recht gehen bei jedem, der mich nicht aus eigener Anschauung gut kennt.

Wie schon gesagt, wenn ich irgendeinen vernünftigen Grund oder Anlaß zu dem ganzen, tausendmal wiederholten und nachgeschriebenen Gerede von meiner »musikalischen Askese« annehmen soll, so ist es mein Werk »Palestrina«. Hier wird allerdings der Begriff der Askese berührt, und zwar ganz zum Schluß in der Figur des Helden, der, obgleich bis zum letzten Atemzug Künstler (also Gegenteil von Asket), dennoch den Weg der Weltabgewandtheit einzuschlagen scheint, was im vorherigen tief begründet ist. Um ganz gründlich zu sein, gehe ich in Gedanken meine sämtlichen Werke durch und stoße noch auf eine einzige Stelle, die mit dem Begriff der Askese zu tun hat. Das sind die Figuren der Agnes und des Arztes im »Armen Heinrich«. Erstere ist eine Heilige von Natur, letzterer ein Geißelbruder; in beiden also lebt ein Wille zur Weltabgewandtheit. Was ist denn aber sonst in meinem Lebenswerk beschattet von diesen müden Todes-Weltmüdigkeits- und Untergangsbegriffen zu finden? Die feinen und zarten Fäden, die sich von der dichterischen Gestalt meines Palestrina zu meiner Persönlichkeit ziehen, vergröbert Herr Wandrey in Schiffstaue und Waschseile, indem er schlechtweg von Pfitzner-Palestrina spricht. Ich bin also abgestempelt — und die Böswilligen vergröbern und vereinseitigen mein Bild natürlich noch viel mehr — als der spröde, herbe, grabschaufelnde, unsinnliche musikalische Asket. Das ist nachgerade Voraussetzung geworden, und nicht erst etwa aus meinen Werken zu erweisen. Schreibe ich nun kräftige, hinreißende, feurige, blühende oder gar freundliche, leichte, eingehende Musik, so ist das nach Ansicht (oder nur Behauptung) der schreibenden Welt der Kritiker ein fremder Tropfen in meinem Blut, ein Irrweg, und wird abgelehnt und getadelt, denn es stimmt nicht zu dem Bild, welches Herr Wandrey von mir aufgestellt hat. So ist zu lesen auf Seite 201 Ihres mir zugesandten Heftes der »Völkischen Kultur«, daß von meinen Liedern »nur die seichten und die Schlager« populär geworden seien. Ehrlicher müßte Herr Wandrey schreiben: dieser rückgewandte vergilbte Romantiker hat Lieder geschrieben, die so von strotzendem Leben und eingänglicher Melodik sind, daß sie jedesmal

wiederholt werden müssen, wenn sie gut aufgeführt werden; infolgedessen sind sie »seicht« und »Schlager«. Ich wäre begierig, von Herrn Wandrey zu erfahren, welche Lieder er von mir seicht findet und schlagerhaft. Aber so ist es: Voraussetzung und kategorischer Imperativ ist, *ich darf keinen Erfolg haben*. Verstehen meine Musik die Leute *nicht* (was nach meiner Überzeugung nur bei schlechten Aufführungen der Fall ist, das heißt bei neun Zehnteln aller Aufführungen meiner Werke, die ich nicht selbst leite), so bin ich der konzessionslose Pfitzner, dessen Musik den Leuten »nicht entgegenkommt«. (Siehe Seite 196 des mir zugesandten Heftes.) Haben aber meine Werke eine zündende Wirkung, so müssen sie seicht oder Schlager sein. Namen nennen! Ich nenne die wenigen Lieder, die von mir wirklich allbekannt sind, etwa »Gretel«, »Sonst«, oder »Klage«. »Gretel« ist ein heiteres, harmloses, melodisches Liedel, »Sonst« eine witzige und feine Parodie, wie es auch das Eichendorffsche Gedicht ist, »Klage« ein wirkungsvolles, hinreißendes nationales Lied. Aber ist, so frage ich jeden künstlerisch aufnahmefähigen Menschen, in all diesen Kompositionen auch nur eine Wendung, die unoriginell, trivial, Effekt haschend wäre? Etwas, was den Begriff seicht oder Schlager rechtfertigen könnte, wie in gar manchen andern Liedern von sehr berühmten Autoren zu finden ist, denen dieser Vorwurf nie gemacht wird? Wo in meinen Kompositionen ist zu finden ein Stil, der »in leeren, gleichsam spirituellen Intervallen schreitet und den linearen (horizontalen) Kontrapunkt mit seinen schneidenden Härten dem sinnlichen Wohllaut der vertikalen Konsonanz — — — vorzieht«, was Herr Wandrey schlechthin als »die Tonsprache der Pfitznerschen Musik« bezeichnet? Selbst im »Palestrina«, wo ein gewisser Archaismus der Tonsprache zu dem gewählten Stoff gehört (aber einzig nur da), ist etwas ähnliches nur an ganz wenigen Stellen der Fall (Geisterszene). Ist die Melodik der »Rose vom Liebesgarten« linear und nicht entgegenkommend? Ist die Kätchenmusik todestraurig zurückgewandt? Finden sich in meinen veröffentlichten 106 Liedern nicht alle möglichen Stimmungen vom größten Ernst bis zur größten Heiterkeit, von feinster Naturverbundenheit bis zu kräftigstem Humor, ist die Musik zum »Christelflein« nicht jedem Kind verständlich? Ist das Klavierkonzert weltabgewandt? O nein, es ist durchaus nicht so, wie Herr Wandrey schreibt, die »Überwertung der Vergangenheit und demzufolge die Unterwertung der Gegenwart« gehört nicht zum »Geblüt des Romantikers«, wenigstens nicht in diesem Falle. Wo ich etwas Lebensvolles und Gutes, das in dieser Zeit entstand, gefunden habe, habe ich es, soweit es in meinem Machtgebiet lag, gefördert, aufgeführt und darauf hingewiesen. Nicht nur romantische Werke der Vergangenheit, die es verdienten, zu neuem Leben erweckt oder zu erwecken versucht. Und wenn Herr Wandrey meint, daß mein »Palestrina«, der sich am Ende einer großen Zeit stehend fühlt, eigentlich nur am Ende einer mit Recht versinkenden Teilströmung des ganzen Kunstschaffens sich be-

findet und sich mit ihr zusammen begräbt, so ist doch die Frage, wo die »Überheblichkeit« liegt, bei »Pfitzner-Palestrina« oder bei Conrad Wandrey. (Siehe Seite 194 oben.)

*

Ich wiederhole, daß ich an der guten Absicht des Herrn Wandrey nicht zweifle, wiederhole aber auch, daß es seine Eitelkeit ist, die ihn in seine Entdeckung seines Pfitzner-Bildes verliebt macht, und wiederhole, daß diese ganze Abstempelung, sei sie nun original oder nachgeschrieben, mir unendlichen Schaden zufügt. Denn solchen ästhetischen Irrtümern — wie ich schonend annehmen will — folgen natürlich böswillige und plumpe Vergröberungen und Steigerungen. Die »Askese« wird übertragen auf die musikalische Erfindung, die Sympathie mit dem Tode und dem Vergangenen als Vergänglichkeit und Tod meiner Musik usw. Ich brauche mich nicht mehr zu wundern, wenn zum Beispiel anläßlich einer Aufführung meiner Oper »Das Herz« in Kassel zu lesen ist: »Musikalische Askese ist vom Übel.« Ich brauche mich um so weniger zu wundern, als auch Herr Wandrey schreibt: »Von seinen Opern hat die »Rose vom Liebesgarten« und »Das Herz« unter den unzulänglichen Textbüchern zu leiden.« Endziel: ich darf keinen Erfolg haben, sonst bin ich nicht der romantische Todeskandidat des Herrn Wandrey. Die »Rose vom Liebesgarten« verträgt keine schlechten Aufführungen, weil die Dichtung nicht so hanebüchen ist, daß sie ohne weiteres auf jeden Theaterpöbel wirkt. Aber »Das Textbuch« ist eine Dichtung voll feinster Vorzüge, und das Ganze mit Musik ein Rausch und Traum, ein Werk, welches eben nicht in den Alltag gehört und bei liebloser Berührung allerdings stirbt. Aber in der Hand verständnisvoller Interpreten: Kapellmeister, Regisseur, Theatermaler, in vollendeter Aufführung dargeboten einem künstlerisch empfindenden Menschen doch vielleicht mehr Genuß gibt als die wirklich *seichten Schlager*, die unsere Gegenwart als Meisterwerke preist und die unsere Bühnen hegen und pflegen. Das ist allerdings eine »Gegenwart«, von der sich Hans Pfitzner abwendet«. »Das Herz« aber hat alle die Mängel nicht, unter denen das »Textbuch« der »Rose« leidet. Es ist dramatisch schlagkräftig, ist gegenwartsnah, ist voll von lebendigen Figuren, kurz: ist — — man denke — — bühnenwirksam. (Das darf bei Hans Pfitzner nicht sein.) Ein Sänger des Athanasius sagte mir, daß das eine Prachtrolle ist, die alle hundert Jahre mal geschrieben wird. Und hat eine Musik, die vom ersten bis zum letzten Takt inspiriert ist, und — wenn man unter eingänglich nicht gerade den »Vogelhändler« versteht, durchaus eingänglich. Aber das Werk wird von der deutschen Gegenwart mit Knüppeln totgeschlagen, wofür in erster Linie verantwortlich zu machen ist das Gerede vom angeblich schlechten Textbuch, das in Wirklichkeit ein ausgezeichnetes ist. Allerdings wissen die Leute nicht, daß der Wortlaut zu sieben Achteln von mir ist. Diese Ablehnung und

Verunglimpfung des »Textbuches« stammt nun allerdings nicht von Herrn Wandrey, sondern da spielt *er* die Rolle des Nachschreibers.

*

Es ist ein Leichtes, einen schaffenden Künstler meiner Art während seines Lebens unschädlich zu machen. Man braucht nur konstant falsche und abschreckende Urteile über ihn zu verbreiten und seine Werke gar nicht oder schlecht aufzuführen. So kommt es ja auch, daß trotz aller Gepriesenheit in den Zeitungen, Zeitschriften und Essays ich in Deutschland in einer Weise in die Ecke gestellt werde, die so weit geht, daß ich, der ich in diesem Monat meinen 65. Geburtstag erlebt habe, bei keiner der vielen Festwochen in Deutschland zu Wort gekommen bin, auch in der Dresdener Festwoche nicht. Dagegen hat in Dresden vor einiger Zeit eine Aufführung des »Palestrina« stattgefunden, die nach allem, was ich davon höre, nur dazu angetan war, die Meinung zu erhärten, daß meine Musik eine langweilige Todesangelegenheit ist, was jede Musik ist, wenn man sie verschleppt.

Bleibt also der Schriftsteller Pfitzner, dem zu wünschen wäre, daß die dankenswerte Anregung des Herrn Wandrey zur Tat würde, die er in dem letzten Absatz seiner Abhandlung über mich (Seite 201 des Heftes) gegeben hat. Zum Schluß möchte ich noch eingehen auf das, was Herr Wandrey von dem Verhältnis sagt, das die deutsche Jugend zu mir hat oder ich zu ihr nach seiner Ansicht habe. Die »junge deutsche Musikbewegung« stehe meiner Kunst »im Grunde so fremd gegenüber, daß diese Jugend am liebsten allen Zusammenhang und damit alle Förderung, die sie von diesem unmittelbaren Vorgänger erfahren konnte, leugnen möchte«. Herr Wandrey würde diesen Satz nicht geschrieben haben, wenn er wüßte, wie anders die Jungen, wenigstens die, auf die es ankommt, zu mir und meiner Kunst stehen. Alle die, die gerade ein wertvolles und beständiges Neue wollen, ohne die Brücken zu den alten Göttern abzubrechen. Doch davon mehr sagen, brächte die Gefahr mit sich, die Selbstverteidigung zu weit zu treiben, da soll ihm die Jugend selbst antworten oder solche, welche wirkliche Fachmusiker sind, außerdem daß sie kunstkritische Begabung besitzen.

Mit hochachtungsvollen Grüßen

Ihr sehr ergebener

20. 5. 1934 *Dr. Hans Pfitzner*

WILHELM FRIEDEMANN BACH

(Zum 150. Todestage des Komponisten am 1. Juli 1934)

VON

PAUL SCHLEGEL-DRESDEN

Der Ruhm eines berühmten Vaters bedeutet für seinen talentvollen Sohn oftmals ein Verhängnis, denn der Gradmesser, der für die Beurteilung der Leistung des Sohnes angewandt wird, erweist sich zumeist für den im Schatten eines berühmten Vaters stehenden Sohn als zu hart und ungerecht. Als der würdige Sohn Johann Sebastian Bachs gepriesen, lag zum guten Teil das tragische Geschick Friedemann Bachs in der Tatsache begründet, daß er nicht die Widerstandskraft besaß, den Kampf für das Leben so unbeirrt zu führen, wie sein Vater, und daß er vor allem zu früh erschlaffte, um seine originale Art der musikalischen Komposition durchzusetzen. Die entstellenden Berichte der Musikhistoriker, die den begabten Künstler als einen in den letzten Lebensjahren vagabundierenden Menschen darstellen, trugen dazu bei, das Charakterbild des Meisters nicht unwesentlich zu trüben, obgleich die neueste Zeit diese Schilderungen als übertrieben hinstellt. Mögen die Lebensumstände und Bitternisse des Daseinskampfes, die der Künstler zum Teil allerdings selbst verschuldete, durch Unregelmäßigkeit und losen Zusammenhang kraß gewesen sein; die Bedeutung des Meisters als Komponist und Orgelvirtuos kann durch vage Darstellungen gewissenloser Geschichtemacher nicht geschwächt werden.

Unter der Obhut des Vaters, dessen überströmende Schaffenskraft auf seine musikalischen Kinder überging, war Friedemann Bach herangewachsen und machte, durch den Unterricht des Vaters gefördert, schon in früher Jugend auf dem Klavier und der Orgel, sowie im Kontrapunkt außergewöhnliche Fortschritte, so daß der nicht leicht zu befriedigende Vater Bedeutendes von ihm erhoffte. Zudem zeigte der Knabe eine begeisterte Liebe für die Hauskonzerte des Vaters und entwickelte sich bereits im Knabenalter zu einem vielversprechenden Talent. Durch die Aufführungen des Thomaschores war Friedemann Bach ständig Gelegenheit geboten, sich in der praktischen Ausübung der Musik zu betätigen und besonders frühzeitig Kenntnisse des Orchesterspieles zu erwerben. Öftere Besuche mit seinem Vater in Dresden und die Bekanntschaft mit der Musik Hasses, der damals als größter Tonsetzer galt, waren die Ursache zur Entfaltung einer regsamen Tätigkeit, deren Resultat die Anstellung als Organist an der Dresdener Sophienkirche wurde. Der damals erst 23 Jahre alte Musiker wurde bald ein geschätzter und begehrter

Mann in den musikalischen Kreisen der sächsischen Residenz und im Besitze eines zeitig entwickelten und schöpferischen Talentes entstanden bereits in Dresden seine ersten Klavierkonzerte, Sonaten und Trios, die von einer überströmenden Lebensfreude zeugen. Trotz der italienischen Einflüsse in der äußeren Form und einem Nachklingen in kontrapunktischen Manieren war Friedemann Bach in einer umfassenden Weise eigene Wege gegangen, so daß die musikalischen Größen damaliger Zeit in ihm eine Verjüngung des väterlichen Genies zu sehen glaubten.

Als Friedemann Bach nach vierzehnjähriger Tätigkeit Dresden verließ, um in Halle das gewünschte größere Tätigkeitsfeld zu suchen, fand er einen bedeutungsvollen Wirkungskreis sowohl als ausübender Musiker, als auch als Komponist vor. Seine Stellung als Organist an der Hauptkirche in Halle mit ihrer damals berühmten Orgel machten Friedemann Bach zum angesehenen Musiker in Halle, hatte doch Sebastian Bach früher sich selbst um die gleiche Stelle beworben. Durch Einführung der Kompositionen seines Vaters und eigener Arbeiten brachte Friedemann Bach ersprießliche Belebung in das musikalische Treiben seines neuen Wirkungskreises und erhob durch seine Tätigkeit die Kirchenmusik Halles auf eine hohe Kulturstufe. Nach Jahren verdienstvollen Schaffens waren durch Mißverständnisse, hauptsächlich durch Neider verursacht, allerhand Verdrießlichkeiten mit der Behörde erwachsen, welche die Ursache waren, daß Bach schließlich selbst seine Entlassung erbat, um als freier Künstler zu leben und durch eigene musikalische Veranstaltungen besonders seine erlangte Virtuosität auf der Orgel zu zeigen. Obwohl er allenthalben Unterstützung durch Freunde fand, siedelte er doch nach Braunschweig über, um sich dort nochmals um eine Organistenstelle zu bewerben, auf die er aber vergeblich gehofft hatte. Dadurch genötigt, wieder als freier Künstler zu schaffen, war trotz der ehrenvollen Aufnahme und Anerkennung, die er in kunstsinnigen Kreisen fand, in Braunschweig kein geeignetes Tätigkeitsfeld, und der Künstler ging schließlich nach Berlin, wo er bis zu seinem Tode aber ohne feste Anstellung blieb.

Die Bewunderung, die Friedemann Bach als gereifter Orgelvirtuos in den letzten Lebensjahren fand, konnte ihm nicht Ersatz bieten für eine sichere Existenz, die ihm ermöglichte, ein sorgenfreies Alter zu genießen. Im Bewußtsein seiner hohen Fähigkeiten lehnte er das Unterrichtgeben ab, das ihm nicht zusagte; es ist verständlich, daß ein Musiker, der als Komponist einen klangvollen Namen erworben und als Orgelspieler seinesgleichen nicht hatte, es als unwürdig empfinden mußte, sich im Privatunterricht zu betätigen, um seinen Unterhalt zu finden in einem Alter, in dem andere Meister als Begünstigte die Früchte ihrer geistigen Entwicklung ernten konnten. Wohl hatte man Friedemann Bach in Berlin als den genialen Sohn des großen Thomaskantors und den berufenen Erhalter der alten Kunst gepriesen, aber eine Reihe ständiger Enttäuschungen mußte den inzwischen verarmten

Künstler immer weltfremder machen. In die Hände von Intriganten gefallen, die in Bach ein willensschwaches Werkzeug erkannten, ließ sich der Künstler in bitterster Not verleiten, durch Verleumdung eines Gönners persönliche Vorteile zu erlangen, ja es wird behauptet, daß Bach eine Anzahl ungedruckter Werke seines Vaters als eigene herausgegeben habe, um durch deren Erlös die eigene Notlage zu lindern. Über die Darstellung dieser zweifelhaften Charaktereigenschaften sind später mancherlei Versuche zur Ehrenrettung des Künstlers unternommen worden; die üblen Nachreden waren aber bei Lebzeiten des Meisters die bedauerliche Ursache, daß Bach nach und nach alle seine Gönner und Freunde verlor, und schließlich arm und verlassen gestorben ist.

In des Meisters musikalischem Schaffen haben die Klaviersonaten und Klavierkonzerte besondere Bedeutung erlangt; bereits in die Dresdener Schaffenszeit fällt die Entstehung der ersten Sonaten, welche trotz der zum Teil übernommenen italienischen Manieren wertvolle Musik und im Motiv reizvolle Melodik enthalten. Bach hat sich in seinen Sonaten nach und nach vom alten Stile entfernt, inhaltlich diese Gattung weiter ausgebildet und den Charakter damaliger Sonatenkunst durch Tiefe der Empfindung bereichert. Wenn diese seine Kompositionen in formaler Hinsicht für die Entwicklung nichts Neues bieten, so bedeuten sie im Inhalt einen schätzenswerten Fortschritt, und zeigen diesbezüglich die Wege zu Beethoven. Eine besondere Entwicklung weisen auch die Polonaisen auf, die aus der damals gebundenen Form des Tanzes heraustreten, und die verschiedenartigsten, persönlichen Gestaltungen schaffen. Bezeichnend für den Komponisten ist die Vielseitigkeit der Stimmung in den einzelnen Polonaisen und das Bearbeiten des thematischen Materials, das eine Reichhaltigkeit des Inhaltes bringt und oftmals an die Schaffensart Mozarts und Beethovens vorausklingt.

Das Klavierkonzert war gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts eine noch junge Musikgattung, und Sebastian Bach war einer der ersten, die neuen Errungenschaften weiter auszubauen, erging sich aber zunächst hauptsächlich in virtuosen Passagen, die wohl im Verein mit dem Tutti Abwechslung brachten, aber an solistischer Bedeutung noch zurückstehen. Der Zug der weiteren Entwicklung ging dahin, den oberflächlichen Reiz in der Abwechslung zwischen Tutti und Solo zu beseitigen und im Solo wertvollere Ideen zum Ausdruck zu bringen. Hier war nun Friedemann Bach einer derjenigen Meister, der in dieser Richtung eingriff. Die reichen Imitationen der Konzerte des Meisters bilden eine überquellende zeichnerische Belebung des Themas, das dominierend über den Stimmen schwebt. Damit schuf Friedemann Bach eine mehr hervortretende Beteiligung des Orchesters, welches das Solo nicht allzulange unbegleitet läßt, wie in der alten Satzweise und weist vorausgreifend auf die Meister des neunzehnten Jahrhunderts, insbesondere auf Beethoven und Brahms. In seinen Klavierkonzerten spricht sich am freiesten das be-

wegte Innere und moderne Fühlen des Meisters aus, sie bedeuten einen wichtigen Fortschritt in der historischen Entwicklung des Konzertes und einen Höhepunkt im Schaffen Friedemann Bachs.
Die Anregungen, die für den Ausbau der Sinfonie von der Mannheimer Schule ausgingen und ihren Niederschlag in der Ausbildung der thematischen Durchführung und der Individualisierung der einzelnen Instrumente fanden, sind zum guten Teil auf Friedemann Bach zurückzuführen, der in dieser Gattung der Musik als Vorläufer der Mannheimer gelten kann. Seine Sinfonien zeigen eine ausgedehntere Behandlung des Stoffes durch gegensätzliche Themen, das Hervortreten der Führereigenschaft der Violine im Orchestersatz und eine Vielgestaltigkeit der einzelnen Sätze. Die moderne Polyphonie, die in seinen Sinfonien auffällt, wirkt sich in erster Linie als Ausfluß seiner Eigenart aus, in der Stimmung sind seine Sinfonien durchweg heiteren Charakters, voll sinnlichem Wohlklang und in ihrem Aufbau durchaus fortschrittlich.
Die vokale Kirchenmusik Friedemann Bachs baut zunächst auf den Einflüssen durch Sebastian Bach auf, ohne dessen Manieren direkt nachzuahmen; unser Meister suchte in seinen Chören neue Formen und bediente sich ebenso oft des strengen gebundenen Satzes, als des polyphonen Stiles. Ohne seine Eigenart aufzugeben, lehnt er sich in der Arie mehr an Sebastian Bach an, meidet aber die oft schwulstige Art seiner Zeitgenossen und übertrifft diese in seinen reifsten Schöpfungen sowohl in der Technik, als in der Kraft des Ausdrucks. Die Charakterisierung der Texte durch Harmonie, Metrik und Rhythmus, die seine Zeitgenossen anwendeten, hat Friedemann Bach gemieden, er harmonisierte die Melodie rein musikalisch und erreicht damit eine musterhafte Klarheit, die durch das reizvolle Einflechten von Blasinstrumenten zum Streichkörper in der Stimmung nicht unwesentlich erhöht wird.
Bei der Bedeutung Friedemann Bachs als Orgelspieler ist es verwunderlich, daß er selbst verhältnismäßig wenig für Orgel geschrieben hat. Die Ursache wird wahrscheinlich im damaligen Niedergang der Orgelkunst und der Abkehr vom polyphonen Satze zu suchen sein; jedenfalls hat Friedemann Bach als Orgelspieler eine Bedeutung erlangt, die ihn als Meiter seiner Zeit erkennen ließ. Einige seiner Zeitgenossen haben sogar behauptet, daß sein Orgelspiel über dasjenige seines Vaters hinausgehe und rühmen dabei seine große Registerkunst und Pedaltechnik, seine harmonische Kühnheit und die magische Kraft seines Vortrages, der alle Herzen bezauberte. Dabei war der Meister nie aufdringlich mit seiner Kunst, nur ungern spielte er in Gegenwart sich selbstbewußt gebärdender Musiker, aber mit überwältigendem musikalischen Ausdruck in einer Umgebung, die ihn unbefangen verstand. Als subjektiv empfindender Künstler, der nicht handwerksmäßig musiziert, ging er dem Drange seines Inneren nach, angeregt durch die musikalische Stimmung, die ihn beseelte.



Johann Sebastian Bach
Nach einem Gemälde von E. G. Haußmann. Original in der Thomasschule zu Leipzig



Wilhelm Friedemann Bach
Zeichnung von P. Gülle (Staatsbibliothek Berlin)

Die Vielseitigkeit im Schaffen des Meisters und die fortschrittlichen Ergebnisse seiner Kunst, seine Bedeutung als Orgelvirtuos lassen es befremdend erscheinen, daß Friedemann Bach lange Zeit und zum Teil noch heute unbeachtet geblieben ist. Der Umstand, daß viele seiner Kompositionen bedauerlicherweise nur als Manuskript erhalten sind und verhältnismäßig wenige gedruckt wurden, mag wohl dazu beigetragen haben, daß die Schöpfungen des Meisters vielen unbekannt blieben. Die Bibliothek in Berlin besitzt eine größere Anzahl ungedruckter Werke im Manuskript, von denen Hugo Riemann eine Anzahl Konzerte und Sonaten für Klavier herausgab. — Das Leben Friedemann Bachs hat in seiner unsteten Wandlungsart mehrere novellistische Darstellungen erfahren, von denen besonders der Roman Brachvogels bekannt wurde. Leider gibt diese Lebensschilderung nicht das Bild damaliger Zeit, sondern bleibt im bewußten Streben nach äußerlicher Wirkung eine reflektierende und phantastische Schilderung auf Kosten der historischen Treue.

DER KAMPF UM DEN TANZ

VON

JENS KEITH-ESSEN

Jens Keith, der Ballettmeister des Essener Opernhauses, stellt die aktuellen Probleme des modernen Tanzes in einer temperamentvollen Auseinandersetzung zur Diskussion. Sein Artikel ist ein erster Vorstoß, um endlich Klarheit in die verworrene Haltung der deutschen Tänzerschaft zu bringen, wenn er auch in einzelnen Punkten zum Widerspruch reizen mag. *Die Schriftleitung*

Die Voraussetzung zum fertigen Tänzer, bevor er die Bühne oder das Podium betritt, ist seine Ausbildung. Selbstverständlich gibt es genau wie bei allen anderen Künsten verschiedene Schulen, Systeme. Ganz konkret genommen gibt es aber nur zwei Arten als *Grundlage*, — Gymnastik und Ballett! Wenn man sich die Kämpfe beider Richtungen um den Tanz ansieht, so ist es, als haderten hier noch die Parteien um die Alleingültigkeit, um den Besitz des Kunsttanzes, um die Gunst der Göttin Terpsichore. Es ist aber nur ein Kampf der *Schulen*, der *Systeme*.

Es wäre an der Zeit, daß endlich alle Tänzer an *einem* Strang zögen, — ob so oder anders ausgebildet, ist der *Kunst* gleichgültig. Denn nicht das *Woher*, sondern das *Wie* hat zu entscheiden. Ein Mensch mit moderner Technik oder mit klassischer Schulung ist noch kein Künstler, kein Tänzer.

Dieser Kampf der Schulen ist grauenhaft, zumal sie sich in einer Weise auf die Forderungen des neuen Staates berufen, die verdammt nach Konjunktur aussieht. Was wird nicht mit einem Male alles als »volksverbunden«, »verwurzelt«, »erdhaft« ausgegeben? — Man treibt Schindluder mit diesen großen

Dingen, um seine Existenzberechtigung zu beweisen; und das alles hat nichts mit Kunst zu tun!

Der sogenannte »moderne Tanz« nimmt das Wort »deutsch« für sich allein in Anspruch. Warum? — Zugegeben, man hat ihn in Deutschland »herausgebracht«; aber das war zu einer Zeit, da die übersteigerte intellektuelle Individualität Orgien feierte, da man die Tradition verdammte, verachtete, da der »Expressionismus« die Mutter aller Kunstgeburten war! Das hat man vergessen. Jeder Tänzer »lernte« Individualität. Er lernte nicht tanzen, höchstens sich bewegen! Wo sind die Scharen der damals Ausgebildeten geblieben? Wenn sie sich nicht selbst begraben haben, sind sie zumindest ohne Engagement.

Man wird mir jetzt zurufen: Wo bleiben Kreuzberg-Georgy, Palucca? — und ich behaupte, sie wären auch mit *anderer* Schulung begnadete Tänzer geworden! Warum soll man sie nicht auch heute noch bewundern. Trotzdem nach meiner Meinung jetzt und für die Zukunft noch ein *Mehr* an Anforderungen an den Tänzer, an das Was und das Wie seiner Kunst gestellt wird? Wer heute Tänzer wird, sollte sich entscheiden, ob er Theater- oder Konzert- (Podium-)tänzer werden will. Wenn das letztere der Fall ist, dann hat sich die Entwicklung in der Schule zu vollziehen, und an seinen eigenen Aufgaben soll er wachsen! Wer aber sein Geld am Theater verdienen will, muß zunächst etwas Brauchbares gelernt haben, muß ein umfassendes Können mitbringen, die Präzision des Operettentanzes, möglichst den Trick der Artisten. Er muß den Stil und die Schritte der verschiedenen Länder beherrschen und muß außerdem immer noch so viel Künstler sein, daß er Rollen verschiedenster Charaktere gestalten, seelisches Erleben glaubhaft machen, erfüllen und beweisen (oder die Choreographie des Ballettmeisters nachgestalten und empfinden) kann.

Darüber sollen sich die Schulen den Kopf zerbrechen, sich einig werden und diese Dinge in der Werkstatt auskämpfen, nicht an das Publikum herantragen und den Kritikern die Augen trüben, so daß sie vor Systemvoreingenommenheiten nicht mehr die Leistung, geschweige denn Positives sehen können. Nur wer eine *Persönlichkeit* ist, kann sich auch am Theater entwickeln und durchsetzen, kann über seine Pflicht hinaus Gestalter origineller, eigenwilliger Ideen werden und unter Umständen *dann* seine eigenen Wege gehen. Das Theater fordert von den Schulen: Lehrt die Tanzschüler springen, gleiten, schreiten, sich drehen, daß sie sich biegen, winden und strecken können, nicht nur wie ein natürlicher Mensch! — Denn wie das Singen großer Opernpartien mehr als eine natürliche Stimmbegabung verlangt, das Sprechen der Klassiker (ganz von der persönlichen Auffassung des Regisseurs abgesehen) mehr als ein begabtes Deklamieren erfordert, so hat der Tänzer am Theater Aufgaben zu erfüllen, bei denen er mit der Natürlichkeit allein bald am Ende wäre.

»Natürlichsein« muß wieder nur die Folge einer beherrschten Technik werden und hat als Lehrplanforderung einer Tanzschule keinen Sinn. Wenn das »Natürliche« allein genügen soll — dann bitte nur dem herrlichen Volkstanz, die wunderbar von allen Hemmungen befreiende Gymnastik, den Bewegungschor, den Gesangverein, dann hat der Kunsttanz seine Existenzberechtigung verloren!

Warum sprechen viele Tanzschüler und Cliquen dem »Ballettänzer« jedes seelische Empfinden, jedes seelische Erleben und Gestaltenkönnen ab? Sie haben es verstanden, das Ballett in den Jahren der Traditionsverachtung als ein »zeitfremdes, niedliches Gehopse, auf der Fußspitze trippelnd, kußhandwerfend« darzustellen! — Sie haben es aber bis heute übersehen, daß es gutes Ballett und gute Ballettänzer von Geschmack, Können und Niveau früher wie jetzt und immer, in Deutschland so gut wie überall, gegeben hat.

Warum ist man allein dem sogenannten »Modernen Tanz« so huldvoll gesonnen? Gab und gibt es nicht eine Unzahl epigonenhafter Erscheinungen, deren primitiv banaler Ausdruck sich nur hinter hohlen, literarischen, intellektuellen Tanztiteln und Bezeichnungen versteckt? — Es ist immer noch gleichgültig, ob ein wirklicher Tänzer das Mitschwingen und Erleben des Publikums durch eine kleine Handbewegung (Wigman) oder durch das letzte Entschweben auf unirdisch höchster Fußspitze erreicht (Pawlowa). Es kommt immer noch auf den *Künstler* an!

Moderne Tanzschulen, züchtet nicht aus jedem Schüler eine »Persönlichkeit«, die höchstens ihre eigene Schöpfung ausführen kann, mit der beim besten Willen nichts anzufangen ist! Was soll das Theater mit solchen »Persönlichkeiten« beginnen, die sonst aber bei gegebener Choreographie kläglich versagen, die sich zu allem Überfluß um ihrer künstlerischen Würde tief beleidigt fühlen, wenn sie in der Operette tanzen, nur einen Pagen darstellen oder gar in einem Volksgewimmel mitwirken müssen? Ich will damit nicht die leidige Statisterie der Tänzer befürworten; das ist ein wunder Punkt, den man mit ganzer Kraft immer wieder zu beseitigen versuchen muß. Laßt auch die »Seele« ein wenig aus dem Spiel, damit die Schüler etwas von dem zeigen können, was sie körperlich — technisch als *Tänzer* unterscheidet und auszeichnet!

Ihr Ballettschulen, lehrt eure Schüler nicht nur die saubere Linie der Arabesken, die Exaktheit der Pirouetten, macht keine technischen Bewegungsmaschinen aus ihnen! Laßt sie auch einmal improvisieren, gebt ihnen Themen, stellt ihnen Aufgaben, bei denen der gelernte Schritt Bedeutung erlangt!! Es braucht nicht jeder Tänzer »Erfinder« zu sein, wie die allerwenigsten Schauspieler, Sänger oder Regisseure zugleich Dichter oder Komponisten sind. Stärkt die Erlebnisgabe, die Kraft der Erfindung, vorausgesetzt, daß die technische Schulung weit genug vorgeschritten ist!

Wenn wir alle, die wir Tänzer, Lehrer, Ballettmeister in Deutschland sind, noch lernen wollen, so sollten wir uns umschauen und versuchen, uns die

Forderung des neuen Reiches zu *erarbeiten*. Dann sollten wir nicht so tun, als ob es immer so gewesen wäre! Nicht alle, die heute tanzen, schreiben oder Vorträge halten, sind geborene Nationalsozialisten!

Wenn ich es recht verstanden habe, so lautet die Parole:

Achtung vor der Tradition, Wiedererkennen und Stärkung ihrer vielen *positiven* Werte, Lernen aus der wilden zerrissenen Nachkriegszeit (und wenn man nur erkannt hat, wie man es *nicht* machen soll).

Und jetzt *arbeiten, neu beginnen*, schaffen nur zu dem einen Zweck, den Tanz zu *fördern* und damit dem Volk zu *dienen*, es mit unseren (des Tanzes) Mitteln zu erbauen, zu erheben und nicht zuletzt zu erfreuen und zu beglücken! —

Helft uns, ihr Komponisten und Dichter, schafft neue Werke für den Tanz, die die *Idee des neuen Deutschlands* erfüllen!

VOLKHAFTES MUSIZIEREN DER JUNGEN GENERATION

VON

F. GOFFERJE-FRANKFURT a. d. Oder

Neue Zeit gebiert neue Gesinnung. Das Kunstleben eines Volkes, das wie das unsere die mächtigste innere Wandlung durchlebt, durch die je ein Volk hindurchgegangen ist, kann von solcher Umwandlung nicnt unberührt bleiben. So wird eine neue Zeit auch eine neue Kunstanschauung heraufbringen, wenn anders der Weg, den wir heute gehen, richtig ist. Und daß dieser Weg richtig sei, daran glaubt die junge Generation.

Denn hinter uns liegt eine Zeit der merkwürdigsten Verwirrungen, insbesondere auf dem Gebiete der Musik. Noch gar nicht lange ist es her, daß die deutsche Musik der subjektive Ausdruck einer Künstlerschicht war, die sich im Kult der Persönlichkeit verzehrte. Wertvoll schien nur das zu sein, was, aus Ekstase geboren, allerletzte persönliche Geheimnisse zu offenbaren schien. Man hätte meinen können, ein Goethe oder ein Winkelmann habe nie um die Erziehung der Deutschen zu einem nicht gefühlbetonten und darum beherrschten Kunstideal gerungen. Die überwiegende Menge der musikalischen Produktion und Reproduktion der jüngstvergangenen Zeit war darum halt- und richtungslos, unkeusch.

Das Zeitalter des Materialismus, befangen in der Vergötterung alles Diesseitigen und verloren im Glauben an die Macht der Masse, schlug eine Richtung ein, deren Ziel das Orchester der Tausend, die Orgel mit mehr als hundert Registern, die von dreihundert Sängern gesungene Bach-Kantate, das Monstre-Konzert von einem Dutzend Gesangvereinen, die Steigerung der Klangstärke

aller Instrumente, die Züchtung der Singstimme auf den Saal der dreitausend Sitzplätze gewesen war. Werke, die mit weniger Mitteln auszukommen trachteten, die nicht übergroße Klangmassen voraussetzten — wurden sie nicht allzu leicht als weniger wertvoll eingeschätzt? Die Angelegenheiten der Technik überspitzte man gedankenlos bis in jenen Bereich, wo das Kunstwerk, bar des Geistes und der Seele, nur noch durch den trügerischen Glanz virtuosenhafter Faktur oder Reproduktion auf den Effekt ausging. Am Ende dieses Weges stand drohend die Auflösung unserer deutschen Musik in die Veräußerlichung. Folgerichtig wurde im Zuge solcher Entwicklung der hörende Mensch in den Aberglauben abgedrängt, er sei unmusikalisch, wenn er die musikalischen Baugesetze etwa nicht so beherrsche wie der Fachmusiker. Ein Schwall von akustischen Eindrücken rauschte über den Hörer hernieder und machte ihn passiv. Wer empfand das Anhören der Werke unserer großen Meister noch als eine Verpflichtung, das Werk innerlich selbst mit zu vollziehen? Am Ende auch dieses Weges stand Musikhören als narkotischer Genuß.

Noch vor ganz kurzer Zeit konnte der Fachmusiker unangefochten davon sprechen, daß Genießen musikalischer Werke nur möglich sei durch Verstehen. Man hatte vergessen, daß »Genießen« eine egoistische, unproduktive Haltung ist, und das »Verstehen« eine Angelegenheit des Verstandes ist. Ichsucht und Klügelei — sollte das wirklich das Ende sein?

Wir haben die Gefahr, die hinter diesen Vorgängen lauert, erkannt. Wir wollen nicht mehr mitgehen in der eingeschlagenen Richtung. Wir wollen aufrufen zur Besinnung und zur Verinnerlichung. Wir wollen Wegbereiter sein für ein neues volkhaftes Musizieren.

Seit wir wieder wissen, wie bedingungslos der einzelne in die Gesamtheit des Volkstums verflochten ist, ist uns klar geworden, daß das Persönlich-Bekenntnishafte nur sehr bedingt das Ideal eines musikalischen Kulturwillens sein kann. Denn Subjektivität ohne Bindung an eine Gemeinsamkeit bedeutet uns nichts mehr. Der Schöpfer eines Werkes ist nicht mehr nur Sprecher für sich selbst, sondern er spricht für sein Volk, dessen innerstem Wesen er Ausdruck verleiht.

Man würde uns freilich mißverstehen, wenn man glaubte, die Ablehnung der virtuosenhaften Technik sei uns gleichbedeutend mit Verachtung des handwerklichen Könnens überhaupt. Wir wissen nur zu gut, wie schwer sich unsere großen Meister ihr Handwerk haben werden lassen. Was wir bekämpfen müssen, ist die sinnentleerte Technik, die Technik, die um ihrer selbst willen gesucht wird, ohne daß sie im Dienste eines Höheren steht. Es geht uns also um die richtige Zuordnung dieser Dinge zu einander. Wir sind dabei vorurteilslos genug, um auch im kleinen die Verkörperung höchster Werte empfinden zu können. Für uns weht der Geist Goethes gleicherweise in dem gigantisch getürmten Gebäude des Faust wie im volksliedhaften Gedicht »Über allen Wipfeln ist Ruh«.

Damit wird auch unsere Stellung zu dem klar, was man abschätzig Dilettantismus nennt. Für uns heißt Dilettantismus jedes Mißverhältnis zwischen den Forderungen des Werkes und dem Können des Ausführenden. Wer möchte bestreiten, daß z. B. gerade an den Stellen des bisherigen Musiklebens, wo die Pflanzstätten volkhaften Musizierens hätten sein müssen, etwa im Musizieren von Chorvereinigungen, noch vieles von der genannten Art Dilettantismus war, obwohl es öffentlich nicht als solcher gebrandmarkt wurde. Nach unserer Meinung wird Dilettantismus nicht dadurch überwunden, daß man die Kehl- oder Fingerfertigkeit des Musizierenden steigert, sondern allein dadurch, daß eine neue Musikerziehung ihr Ziel in der Erziehung zu musikalischer Gewissenhaftigkeit und zu sicherem Stilgefühl sieht und dabei die Schulung der Fertigkeiten im Einklang mit der musikalischen Fassungs- und Ausdruckskraft erstrebt. Damit ist nichts gegen den Fachmusiker gesagt, der nach wie vor seine verantwortungsvollen Aufgaben hat. Er wird sich nur daran gewöhnen müssen, die hier angeschnittenen Fragen nicht ausschließlich aus seiner Richtung zu sehen. Denn eine Fachmusikerschaft, die nicht der Spiegel eines guten Laienmusikertums ist, hat die Verbindung zu ihrem Volk verloren. Volkhaftes Musizieren bedeutet nach alledem für uns das stete Lebendigsein wertvollen alten und neuen musikalischen Gutes in allen Zellen unseres Volkes. Die Familie, das Haus, die Kameradschaft, die Schule, sie alle müssen wieder klingend werden. Allerdings nicht im Konzertsinne, sondern so schlicht und selbstverständlich wie man ein Volkslied singt. Volkslied ist in Wirklichkeit nur da, wo es Ausfluß des Gemeinschaftslebens ist, wo alle singen, ohne daß jemand zuhört. Unsere Musikübung hat in den letzten Jahrzehnten allmählich immer mehr ihr Gewicht nach der Instrumentalmusik hin verlagert. Man übersieht hier zu leicht, daß das natürlichste und naheliegendste Musikinstrument des Menschen Singstimme ist. Von hier aus gesehen ist es notwendig, daß die deutsche Volksmusik der Zukunft sich bewußt zurückwendet zum Singen. Allerdings zu einem Singen, das nicht ausschließlich Mittel zum Zweck ist, sondern seinen Wert in sich trägt. Nichts ist den kleinen Gemeinschaften unseres Volksorganismus natürlicher als in gemeinschaftlichem Singen ihre Gemeinsamkeit zu erleben. Gemeinschaftlicher Gesang ist so nicht nur Ausfluß der neuen Volkswerdung, sondern umgekehrt auch wertvoller Weg zu ihr hin.

So kommt es, daß die junge Generation in vollem Bewußtsein dessen, was es bedeutet, zum Symbol ihres Musiklebens das gut deutsche Volkslied gewählt hat. Nicht jener wertfreie Begriff »Volkslied«, wie ihn die Wissenschaft gebrauchte, wenn sie als Volkslied alles das bezeichnete, was die »unteren Schichten« überhaupt singen. Wir können hier schon deswegen nicht mehr mit, weil »Volk« für uns einen ganz anderen Sinn bekommen hat. Wir meiden jenes Volkslied, das an Wert anderen Kunstwerken nicht nachsteht. Es besteht kein innerer Unterschied zwischen diesem guten deutschen Volkslied und etwa

der neunten Sinfonie Beethovens. Verschieden sind lediglich die äußeren Abmessungen. Dieses Volkslied wird uns gleichnishaft stets Maßstab und Mittelpunkt des musikalischen Lebens sein, für das wir uns einsezten.

So stehen wir einerseits mitten im überkommenen Gut, dessen treue Hüter wir immer sein werden. Ferne ist uns dabei allerdings — das muß mit aller Schärfe gesagt werden — jene Romantik, die da glaubt, alles was zu alt sei, sei schon darum gut. Schon immer enthielt der Weizen auch Spreu. Noch jedes Zeitalter der deutschen Vergangenheit hat, wenn es nur stark und eigenständig war, den ihm angemessenen Ausdruck in seinem künstlerischen Schaffen gefunden. Weil wir an die Seelenkräfte unseres Volkes glauben, sind wir gewiß, daß auch unser neues Reich *seinen* Ausdruck finden wird. Schon sind allerdings viel zu viele am Werke, die glauben, solches Wachstum könne gemacht, ja erzwungen werden. Wir sehen ja die Blüten dieser Tätigkeit im nationalen Kitsch. Das gute Neue wird zu seiner Zeit kommen, ohne viel Geräusch und gewiß ohne Betriebsamkeit. Wir aber wollen wachsen und bereit sein, es bei uns aufzunehmen, in uns wachsen zu lassen und selbst an ihm zu wachsen.

Wie wird also unsere Arbeit aussehen? Wer da erwarten wollte, daß wir mit gänzlich ungewohnten musikalischen Veranstaltungen, überhaupt mit Veranstaltungen, an die Öffentlichkeit treten würden, der mißt mit den Maßstäben einer vergangenen Zeit und hat nicht begriffen, worum es uns hier geht. Denn unsere Arbeit wird in der Stille und im kleinen vor sich gehen. Schon stehen viele Helfer bereit, um hineinzugehen in den Kreis der jungen Generation, der in der HJ gesammelt ist, um dort, von ernstem Willen zur neuen Volksgemeinschaft beseelt, überall den Samen zu legen, der dann in organischem Wachstum emporstreben soll zu neuem Singen und Klingen unseres Volkes. Die Traumbilder der Zurückbleibenden, als ob wir wieder einlenken sollten oder wollten in die alten Wege der Vergangenheit, werden gründlich zerstört werden müssen.

Gewiß wird niemals unbestritten sein, was gut, was schlecht sei. Tagtäglich erleben wir, wie geteilt die Meinungen sein können. Die Entscheidung liegt indessen — des wollen wir froh sein — in der Hand der jungen Generation. Sie hat sie sogar schon gefällt. Das ist manchem entgangen. Denn schon hat sich die Jugend, freilich nicht von heute auf morgen, sondern in Auseinandersetzungen, die mehr als zwei Jahrzehnte umspannen, die Klärung der Frage nach Gut und Böse erkämpft. Es ist also zwecklos, uns hier Neues sagen zu wollen. So spüren wir ein verantwortungsreiches Ziel vor uns, wir sehen den Weg und glauben an die Aufgabe. Niemand kann sich unserem Marsch entgegenstellen. Und wir haben nicht das Recht, uns auf diesem Marsch durch andere vertreten zu lassen.

EIN BRIEF OTTO NICOLAIS AN SEINEN VATER

Mitgeteilt von WILHELM ALTMANN-BERLIN

Vor einer Reihe von Jahren habe ich die Briefe Otto Nicolais an seinen Vater veröffentlicht, ein rührendes Denkmal kindlicher, an einen Unwürdigen verschwendeter Liebe. Einen nachträglich noch aufgetauchten derartigen Brief habe ich im 18. Jahrgang (1925/26) unserer »Musik« (S. 825 ff.) mitgeteilt. Kürzlich hat die Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin, die der Erhaltung der Briefe des Komponisten der »Lustigen Weiber von Windsor« besondere Sorgfalt widmet, noch einen der sehr wenigen ihr noch fehlenden Briefe Nicolais an seinen Vater erworben und mir freundlichst wieder zur Veröffentlichung überlassen. Dieser Brief bringt die auch dem Nicolai-Biographen Georg Richard Kruse völlig unbekannte Tatsache, daß der Komponist auf der Suche nach einem Libretto für die Turiner Karnevalsoper von 1840 sich daran erinnert hat, daß sein Vater einst ein Operntextbuch nach einem Walter *Scott*schen Roman verfaßt hatte. Dieses Textbuch muß von Maria Girolamo Marini für den von Nicolai komponierten, am 11. Februar 1840 in Turin uraufgeführten »Templario« benutzt worden sein. Der Stoff dieser Oper stammt bekanntlich aus Scotts »Ivanhoe« und hatte schon in Marschners »Der Templer und die Jüdin« (uraufgeführt 22. Dezember 1829) und in einer Oper Pacinis Verwendung gefunden.

Die erwähnte Oper »Rosmonda« kam in der Umarbeitung unter dem Titel »Enrico secondo« in Triest am 26. November 1839 heraus, ohne besonderen Erfolg zu haben. Weit besser ist es dem »Templario« ergangen, der über sehr viele Bühnen (u. a. auch Petersburg, New York) schritt und auch in Berlin[1]) 1843 sowie in Wien 1845 gegeben wurde.

Der bisher unveröffentlicht gewesene Brief lautet:

Rom, den 4. Januar 1839.

Mein teurer Vater!

Gott möge Dir ein fröhliches und gutes Neujahr geschenkt haben! — Mir geht es für den Moment nicht besonders, und ich bin auf eine sehr kleine und unsichere Einnahme beschränkt, die ich aus Stundengeben beziehe. Dennoch will ich nicht verzagen, da mir eine bessere Zukunft lächelt. Mein letztes Schreiben schickte ich Dir aus Venedig unterm 18. Oktober vorigen Jahres und ich konnte Dir damals über mich nichts Bestimmtes sagen. Nun aber, da es gewiß ist, daß ich wenigstens so lange noch hier in Rom bleibe, als ein Brief Zeit braucht, um von hier zu Dir und wieder zurück zu gehen — und da mein Herz sich sehr danach sehnt, wieder von Dir Nachricht zu haben, schreibe ich Dir diese Zeilen und bitte Dich, mir mit umgehender Post (nicht etwa durch Gesandtschaftsgelegenheit) zu antworten.

Von Venedig aus trat ich mit dem Theaterdirektor von Triest in Korrespondenz, und das Ende vom Liede war, daß ich am Ende selbst nach Triest hinüberreiste, um meinen Kontrakt abzuschließen. So stehen denn meine Affairen nun folgendermaßen:

Im Herbst 1839 geht in Triest meine Oper »Rosmanda« in Szene, die ich für die alsdann dort engagierte Gesellschaft umschreibe. Ich werde die besten Sänger haben, nämlich die Ungher und den Tenor Moriani.

Für den Karnaval 1839—40 muß ich eine neue große opera seria für das Königl. Theater in Turin fertig haben. Das ist alles kontraktlich abgemacht, wie es hier in Italien Sitte ist. In dem Triester Kontrakt ist freilich noch eine Klausel, doch erwarte ich deren Aufhebung täglich. Der Turiner Kontrakt ist ganz völlig abgeschlossen.

Was ich für ein Sujet für Turin wählen soll, weiß ich noch nicht. Es muß sehr großartig sein, da dieses Theater im Karnaval Chöre, Bande, Pferde und alles Mögliche (Ballett) verlangt. Dabei ist jedoch der Tenor, den ich dort haben werde (Salvi) mehr ein cantante di grazia als di forza, und deshalb möchte es vielleicht gerade schwerer sein, ein passendes Sujet zu finden. In

[1]) Es nimmt Wunder, daß bisher eine Wiederbelebung bzw. zeitgemäße Bearbeitung dieses Templario nicht erfolgt ist. Freilich ist es eine durchaus für ein italienisches Publikum berechnete Oper.

dieser Angelegenheit wende ich mich an Dich als einen Mann, der Erfahrung und Theaterkenntnis mit Fantasie verbindet. Ich glaube, Du hattest einen Walter Scottschen Roman zum Opernbuch bearbeitet. Könnte mir das nicht vielleicht zum Leitfaden dienen? Jedenfalls bitte ich Dich, mich mit Deinem Rat zu unterstützen und mir einige Vorschläge zu Sujets zu machen, denn ich habe bis jetzt nichts Passendes finden können. Ich wünsche sehr, über diese Gegenstände mit Dir zu korrespondieren, da ich davon viel Nützliches für mich erwarten könnte, und ich bin überzeugt, Du hast Interesse genug an meinen Arbeiten, um mir diese Bitte nicht abzuschlagen. Vor einigen Tagen habe ich an Tante Jeannette und an Onkel Ehrenfried [Nicolai] geschrieben. Ich möchte so gerne mit allen Verwandten wenigstens in Korrespondenz stehen! Von Mutter habe ich lange keine Nachricht. Möchtest Du mir nicht etwas über Kassandra[1]) mitteilen, wenn Du selbst von ihr genug davon weißt?

Übrigens bin ich, Gott sei gedankt, immer passabel gesund und hoffe ein Gleiches von Dir. In den ersten Tagen meines diesmaligen römischen Aufenthalts war ich in bittrer Geldverlegenheit, da ich ganz ausgebeutelt war; eine Sache, die mir seit vielen Jahren schon nicht mehr arriviert war. Die unerwarteten Unglücksfälle in Turin[2]) waren daran Schuld. Gott sei gedankt, daß ich wenigstens eine passable Aussicht für die Zukunft habe; denn daß ich nun in 2 Jahren eine musikalische Notabilität sein werde, ist nun doch endlich gewiß! Meine Opern müssen nun heraus, und ich entweder Fiasco oder Successo machen! Wenn nur erst die ersten großen Schritte glücklich getan wären!

Mein teurer Vater, ich rechne mit Bestimmtheit darauf, daß Du mir schleunigst antwortest, denn sonst findet mich Dein Brief am Ende nicht mehr in Rom, und so verlierst Du meine Spur gänzlich.

Grüße doch freundlichst Fräulein Kemnitz und bringe ihr meine Grüße und Nachrichten. Auch von ihr würde ich sehr gerne einige Zeilen empfangen. Grüße auch sonst, wer mir wohlwill, und schreibe mir ausführliche Nachrichten und Deine präzise Adresse.

Es küßt Dich in Gedanken Dein

Dich treu liebender Sohn

Otto Nicolai.

Adr. Al Signore Maestro Ottone Nicolai, Roma poste restante.

Herrn Musikdirektor Karl Nicolai
Wohlgeboren
Berlin, Prussia
Französische Straße 54, zwei Treppen hoch.

MUSIK IM WANDEL DER VÖLKER UND ZEITEN

ZU RUDOLF SCHÄFKES »GESCHICHTE DER MUSIKÄSTHETIK«

VON
AUGUST ULLNER-BERLIN

Probleme, ganz gleich welcher Art, reifen naturgemäß nur langsam ihrer Lösung entgegen, und in der Regel sind Generationen bei der Arbeit, um nach und nach Breschen in die Hindernisse zu schlagen und Schwierigkeiten hinwegzuräumen, die sich immer wieder dem ersehnten höheren, zusammenfassenden und abschließenden Gesamtziele entgegenstellen. Zur abschließenden Zusammenfassung aber, zur letzten Auswertung und Ausdeutung der im Laufe der Zeiten in emsiger Kleinarbeit erzielten Einzelergebnisse muß daher in aller Geduld der rechte Zeitpunkt abgewartet werden; es muß eine wirkliche Notwendigkeit zu solch schöpferischer Synthese vorliegen.

[1]) Stiefschwester Otto Nicolais. [2]) Dort hatte Nicolai im Frühherbst 1838 vertretungsweise Opern dirigiert. Näheres in seinen Tagebüchern, deren erste vollständige Ausgabe leider noch immer nicht erschienen ist.

Die Notwendigkeit zur Abfassung einer umfassenden und erschöpfenden Gesamtschau der Entwicklung der Musikbetrachtung war gegeben »angesichts der gesteigerten Bedeutung, die das ästhetische Nachdenken innerhalb der Musikwissenschaft erlangt hat«. Rudolf Schäfkes »Geschichte der Musikästhetik«[1]) aber wird den Musikhistoriker nicht allein interessieren. Eine Geschichte der Ästhetik muß, was die Kraft der Ausstrahlung, was die Zahl der vielseitig gerichteten Probleme, die sie zu behandeln hat, betrifft, den engen und kleinen Kreis der Fachwissenschaft sprengen und sich an einen weit größeren Interessenkreis wenden. So wird denn dieses Werk auch von all denen begrüßt werden, die sich der Kunst der Töne verbunden fühlen, denen es Lebensnotwendigkeit ist, zur Musik ein immer tieferes und innigeres Verhältnis zu haben. Es bereichert den schaffenden Musiker ebenso wie den nachschaffenden. Es wendet sich an die Musikpolitiker des Staates wie an die große Schar der praktischen Musikerzieher und an die stille und doch verbreitete Gemeinschaft wahrhaft nachdenklicher Musikfreunde, kurz, an alle, die für die geistigen Fragen der Musik Interesse haben.
Rudolf Schäfke folgt in seiner Schrift »den geistigen Schicksalen der Musikästhetik von den Urzeiten bis zur Gegenwart«. Jedes der zehn Kapitel erschließt eine Fülle neuer Erkenntnisse, deckt neue, zum Teil völlig überraschende Zusammenhänge auf und ist von einer Tiefe des Gehalts, von einer Klarheit der Form, der inhaltlichen und formalen Gliederung und der Sprache, die dem Autor das Zeugnis eines Gelehrten von Rang ausstellen. Kraft, Wille und Ausdauer zu eigener, tiefgründiger und mühevoller Quellenforschung gewährleisteten eine sachliche Beurteilung und Auswertung der vorhandenen Literatur, förderten darüber hinaus nicht selten eigene, bisher noch nicht erschlossene Forschungsergebnisse zutage und sicherten so dem Verfasser das Fundament, das allein imstande ist, den stolzen Bau dieses musikästhetischen Geschichtswerkes zu tragen. Die schöpferische Kraft zur Synthese aber, die dem Autor in hohem Maße zu eigen ist, jene Fähigkeit geistesgeschichtlichen Schauens, das alles Einzelgeschehen auf den Ursprung eines höheren Ganzen zurückführt, es deutet, aus der Isolierung heraushebt, eingliedert und es von diesem höheren Ganzen aus gesehen in neuem, hellerem Lichte erscheinen läßt, war die zweite für das Gelingen des Werkes entscheidende charakterliche Voraussetzung. Die mehrseitige: wissenschaftliche, erzieherische und praktisch-musikalische Veranlagung und Erfahrung des Verfassers ermöglichte in hohem Maße eine wirklich lebendige Einfühlung in das Schicksal der im Laufe der Jahrtausende auftauchenden zahlreichen und verschieden gearteten Anschauungen, Probleme, Richtungen usw., so daß hierin vor allem der Grund zu suchen ist für die Zuverlässigkeit und Echtheit dieser geschichtlichen Darstellung.
Ausführlich behandelt Rudolf Schäfke die Entstehung, Erläuterung und Beurteilung der im Laufe der Zeiten auftauchenden zahlreichen Methoden der Musikbetrachtung und Musikdeutung; zeigt, wie es zu einer stets wechselnden, verschiedenartigen Bewertung, Einschätzung der Musiktheorie, der praktischen Musik, der geistlichen und weltlichen, vokalen und instrumentalen Musik kommt; gibt in objektiver und umfassender Weise eine Entwicklungsgeschichte der Sphärenharmonie bei den Alten; deckt in der griechischen Musiklehre zuerst den Unterschied zwischen noëtischer und ästhetischer Auffassung und Epoche auf; behandelt in fesselnder Weise Probleme wie: Musik und Erziehung, Musik und Staat, Musik und Kirche, Musik und Volk, Musik und Krieg u. a. m. Die charakteristischen Merkmale geschichtlichen Werdens treten, wie bei jeder wahren und echten Geschichtsschreibung, auch hier deutlich in Erscheinung: Spannungen und Entspannungen lösen einander ab, Gegensätze prallen aufeinander und zeugen, das Alte, Überholte abstreifend oder durch Verschmelzung Neues schaffend, wiederum die Voraussetzung zu neuen Verwicklungen und Auseinandersetzungen.

[1]) Erschienen in Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.

Der erste Teil der Schrift — »Uranfänge, der alte Orient und Hellas« — weist zunächst mit Hilfe der Ergebnisse der vergleichenden Musikwissenschaft als früheste prähistorische Stufe die magische Geistesepoche, den magischen Gebrauch der Töne nach, der in ihnen übermenschliche Geister des Daseins wirksam spürt. Als Reaktion gegen diese unheimliche, dämonische Gewalt der Töne, auf diese primitive Haltung zur Musik folgte, ihre Macht zu brechen, ihren Zauber zu bannen, die noëtisch kosmische Musikanschauung. Sie wird am Weltbild der Pythagoreer — ihm stand hierin vielleicht vorgeschichtliches Germanentum nahe — dargestellt. Musik wird in dieser Geistesepoche übermusikalisch, metaphysisch aufgefaßt als Idee der Weltgesetzlichkeit. Die Harmonie — im griechischen Sinne der sukzessiven Tonordnung verstanden — ist das Prinzip der Synthese, der Totalität; durch sie wird die Welt erst zur schönen Ordnung, zum Kosmos. Aber diese einseitige, alle wirkliche, praktische Kunst verachtende Musikauffassung zwang den sinnenfreudigen Hellenen erstmalig zu einer bedeutenden, ihm im strengeren Sinne arteigenen, schöpferischen Tat: zur Schaffung der musikalischen Ausdrucksästhetik, die er im Laufe der Jahrhunderte zu einem vollständigen System der Hermeneutik durchbildete.

Die Gegenwirkung gegen die grandiose Verherrlichung der Musik, in der sich Noëtik und Ästhetik einig waren, sammelte sich seit den Sophisten zu einer skeptischen Haltung der Tonkunst gegenüber. Sie und der spätere Mystizismus der Neupythagoreer bilden die Epochen der ausgehenden und verfallenden Antike.

Der erste Teil des Buches stellt somit in umfassender Weise nicht nur das musikalische Gedankengut des Altertums, sondern zugleich die überzeitlichen, typischen Stellungen zur Tonkunst dar. Er wirkt wie die zu ungeheuerer Dimension gesteigerte Exposition eines Sonatensatzes. Der zweite Teil zeigt, wie das Abendland die gegebenen Gedanken durchführt und dabei gleichwohl zu vollständigen Neuschöpfungen gelangt.

Nach dem Mittelalter, dem das erste Kapitel dieses Teiles gewidmet ist, verfolgt Schäfke im folgenden über die Renaissance an Tinctoris, Glarean und der Florentiner camerata, wie das moderne Denken der abendländischen Völker allmählich der Hülle und Gebundenheit des kirchlichen Mittelalters entwächst. Die geschichtliche Forschung wird dabei besonders die ausführliche Behandlung der Lehre des Tinctoris interessieren. Bezüglich der nun folgenden Epoche, der Aufklärung und des Rationalismus, konnte sich der Verfasser auf früher veröffentlichte Spezialarbeiten stützen.

Die umfassende Darstellung der Musikanschauung der Romantik, die vom Ende des 18. Jahrhunderts bis in den Beginn des 20. Jahrhunderts wirksam war und die heute wieder auflebt, hat ihre tiefste Wurzel in ihrem Bekenntnis zum deutschen Geist. Er zeigt eine merkwürdige und doch erklärliche Verwandtschaft über die Jahrtausende hinweg mit jener frühesten wissenschaftlichen Epoche der Musikbetrachtung, die als Noëtik ihren Niederschlag in der vorchristlichen, griechischen Literatur fand und die — hier finden Gedanken Alfred Rosenbergs und anderer ihre Bestätigung — eben Ausdruck und Ausfluß nordischer Artung sind.

Das Schlußkapitel unternimmt das Wagnis, die heutige »Moderne« der Musikästhetik, die in der Tagespresse bisher nur leidenschaftlich umstritten und verzerrt worden ist, mit ruhiger Zurückhaltung und wirklicher Sachlichkeit zu betrachten. Auch in diesem abschließenden kritischen Ausblick kommt der deutsche Gedanke zum Siege, ohne daß wir in der streng wissenschaftlichen Darlegung mit einem Feuerwerk nationaler Schlagwörter abgespeist würden. So ist das Werk in hohem Maße zeitgemäß, obgleich es sich nach außen in seiner streng wissenschaftlichen Haltung und nach innen durch die Bedeutung seines Inhaltes überzeitlich gibt.

ERSTES DEUTSCHES TONKÜNSTLERFEST IM DRITTEN REICH

DER ALLGEMEINE DEUTSCHE MUSIKVEREIN IN WIESBADEN

VON

FRIEDRICH W. HERZOG, BERLIN

Fortschritt als Rückschritt

Der »Allgemeine Deutsche Musikverein« trägt auf dem Banner seiner ihm von Franz Liszt überlieferten Idee die Parole des Fortschrittes. Dem deutschen Musikleben im Sinne einer fortschreitenden Entwicklung zu dienen, ist seine historische Aufgabe, die er im Laufe der jüngsten Vergangenheit immer mehr aus den Augen verlor. Das vorjährige Tonkünstlerfest des ADMV. in Dortmund stand im Zeichen der »Gleichschaltung«, die auch in seinen Reihen etliche Umstellungen und Änderungen zur Folge hatte. Das 64. Tonkünstlerfest in Wiesbaden wurde damit der Beginn eines neuen Abschnittes in der Geschichte des ADMV. Der stolze Titel »Erstes Deutsches Tonkünstlerfest im Dritten Reich« bedeutete mehr als eine Verpflichtung zur höchsten Leistung, er schloß auch das Bekenntnis zum neuen Deutschland und damit zur Arbeit der Tat in sich ein. Das Ergebnis des Wiesbadener Musikfestes war in seiner Gesamtheit wenig erfreulich. Die Züchtung und Propagierung einer Kunst, die sich selbst zum Maßstab aller Dinge nimmt, sollte heute nicht mehr möglich sein. Gewiß kann und darf der ADMV. keine Richtung diktieren. Er muß zur Diskussion stellen, was den Stempel schöpferischer und ehrlicher Arbeit trägt. An die Stelle äußerer und äußerlicher Repräsentation ist die sachliche Auseinandersetzung über Sinn und Bedeutung des Musiklebens der Nation getreten. Heute gilt es, das Wesen der neuen deutschen Musik und ihre schöpferischen Kräfte zu erkennen. In Wiesbaden wurde ein Massenaufgebot neuer Musik vorgeführt, deren künstlerischer Wert im umgekehrten Verhältnis zu der Vielzahl der aufgeführten Werke stand, ganz zu schweigen von den ungeheuren Anforderungen an die Aufnahmefähigkeit der Zuhörer, die allein an zwei Tagen zwei Dutzend Werke, darunter vier mit 23 Liedern anhören mußten. Wenn man dann weiter überlegt, daß nur drei bis vier Werke eine Aufführung auf dem repräsentativen Tonkünstlerfest Deutschlands rechtfertigten, so liegt der Schluß nahe, daß dieser Kräfteverbrauch niemals solche Ausmaße hätte annehmen können, wenn der Musikausschuß des ADMV. nicht nur von überquellendem Wohlwollen, sondern auch von etwas kritischer Einstellung beseelt gewesen wäre. Seine Wünschelrute hat diesmal erheblich versagt. Hier wurden die Generationen von 1877—1914 in einen Topf geworfen. Das Wort »Reaktion« hat keinen guten Klang. Die Mehrheit der in Wiesbaden aufgeführten Komponisten fiel unter diese Gattung, die das Heute und Morgen verleugnet, um in der bequemen Erinnerung an das Gestern und Vorgestern auszuruhen. Das Publikum bewahrte bei allen Werken seine Haltung. Nur bei einem Klavierkonzert, das in peinlicher Hilflosigkeit das Lied von der Wirtin an der Lahn als Thema aufgriff und verarbeitete, rettete es sich in ein befreiendes Lachen.

Gottfried Müller: »Deutsches Heldenrequiem«

Turmhoch aus dem Wust der Mittelmäßigkeiten erhob sich das auf einen packenden Text von *Klaus Niedner* komponierte *Deutsche Heldenrequiem* für vierstimmigen gemischten Chor und großes Orchester von *Gottfried Müller*. Dieser gerade zwanzig Jahre alt gewordene Pfarrerssohn aus Dresden hat die innere Kraft zur monumentalen Form. Er zeigt eine Beherrschung der orchestralen Mittel, eine Ausdrucksgewalt im Vokalen

und eine Hingerissenheit in dem bis zur letzten Steigerung erfüllten Kontrapunkt, daß wir dieses junge Talent vorbehaltlos bejahen, auch wenn sein Stil nicht »neu«, sondern eher eine Synthese von Bach und Brahms ist. Hier ist eine Persönlichkeit im Wachsen begriffen, die vielleicht einmal Großes schaffen wird, wenn ihm die Ruhe und Stille zu diesem Schaffen erhalten bleibt. Das Schicksal möge den jungen Menschen davor bewahren, konjunkturgierigen Kräften in die Hände zu fallen, die hier ein Geschäft wittern und ihn in einen Schreibtaumel hineintreiben, der das Reifen in der Stille aufhebt. *Karl Elmendorff* dirigierte das Werk mit der fanatischen Hingabe des begeisterten Propheten und führte es zu einem triumphalen Erfolg.

Karl Höller: Hymnen für Orchester

Der 1907 in Bamberg geborene *Karl Höller* ist die andere große Hoffnung der deutschen Musik. Seine Hymnen für Orchester op. 18 sind vier sinfonische Sätze über gregorianische Choralmelodien, deren sinfonische Ausweitung in einem harmonischen Spannungsstil von stählerner Härte vor sich geht. Die Sätze spiegeln eine vitale Rhythmik und Kraft, die die latente Einstimmigkeit der Gregorianik über den Haufen rennt, um sie nur noch als Material, als thematische Substanz für den eigenen Spieltrieb zu verwerten. In der Toccata des ersten Satzes und in der Fuge über das Salve-Regina-Motiv gelingt Höller die Verdichtung eines persönlichen Stils. Dann läßt er sich vom Klang verführen und berührt die Grenzen der Romantik der »Münchener Schule«. *Carl Schuricht* erspielte den Hymnen starken Beifall.

Unterhaltungsmusik

Es kann nicht der Sinn eines kritischen Rückblickes auf das Tonkünstlerfest sein, eine Aufzählung von Werken und Namen zu bringen, deren Unwert durch die Aufführung bestätigt wurde. *Erwin Dressels »Abendmusik für kleines Orchester«*, eine epigonale Serenade nach klassischen Mustern, verirrte sich von der Kurpromenade in den Konzertsaal. Ähnliches gilt von *Franz Mosers Suite für 17 Blasinstrumente«*, einer verspießerten und einfallslosen Serenade, die nur in der Kombination der Bläsergruppen einige hüsbche Klangwirkungen für sich sprechen ließ. *»Träume am Fenster«*, ein Liederzyklus für eine hohe Stimme und Orchester von *Roderich v. Mojsisovicz* ist eine zuckersüße Klangparaphrase in Mahler-Straußscher Klangillustration, die reichlich museal wirkt, ganz zu schweigen von den Texten, in denen ein kitschiges Gemüt auf lyrische Abwege gerät. *Wilhelm Kempffs* Violinkonzert in G hinterließ einen zwiespältigen Eindruck, zumal in den Ecksätzen, die ein eigenes Gesicht vermissen ließen und als billigen Ersatz Querschnitteilchen aus der Geigenliteratur von Saint-Saens bis Brahms trugen. In den Variationen des Andantesatzes lebt noch das stärkste Gefühl, doch erscheint mir der Hinweis auf Sibelius, dem das Werk gewidmet ist, fehl am Ort, denn die aus dem Naturklang des Instrumentes gewachsene Musik Sibelius' ist meilenweit entfernt von der Schreibfertigkeit Kempffs. *Gustav Havemann* spielte das Konzert mit männlicher Kraft, aber nicht so gesammelt und ruhig, wie es sonst seine Art ist.

Kammermusik und Lieder

Unter den Kammermusikwerken war die Ausbeute gering, obwohl eine Wandlung in der Rückkehr der Komponisten zum naiven Musizieren als erfreuliche Tatsache festzustellen ist. In dieser Selbstbesinnung liegt zum Teil ein gesundes Gefühl, das das klanggesättigte Schwimmen in Licht und Farbe durch zeichnerische Elemente zu ersetzen trachtet. Daß zugleich auch die Kehrseite solcher Musikempfindung gezeigt wird, ist nur eine willkommene Bestätigung unserer Anschauung, denn Primitivitätskult kann nicht

der Sinn einer Wandlung zur Schlichtheit sein. *Robert Bückmann* hat vier Lieder für eine tiefe Stimme und Oboe geschrieben, in klarer Zweistimmigkeit, wobei zu den langgehaltenen Noten der Singstimme ein Figurieren des Instruments tritt. *Eva Liebenberg* sang die Lieder ausdrucksvoll und herb getönt, und *Ludwig Brückner* blies dazu klar und objektiv den Oboenpart. Ein *Streichquartett* in h-moll von *Günter de Witt* überzeugte schon im ersten Satz (Allegro) von der unproblematischen Musizierbegabung, die sich in leicht faßlicher und lyrisch erfüllter Form ausspricht. Als erste Schaffensprobe des 24jährigen Komponisten verdient das vom Krefelder *Peter-Quartett* flüssig gespielte Werk Beachtung. Eine weltliche Solokantate sollten *Friedrich Welters* für dramatischen Sopran und Klaviertrio geschaffenen »*Liebeslieder von Ricarda Huch*« bedeuten. Welter vergriff sich etwas im Stil und begnügte sich mit einer neuromantischen Ausmalung. Wenn die Lieder trotzdem Erfolg hatten, so in erster Linie durch die hervorragende Gesangskunst von *Rosalind von Schirach*, deren beseelter Sopran ihnen dramatischen Ausdruck und persönlichen Klangreiz gab. *Heinz Schuberts* Kammersonate für Streichtrio ist ein neuer Beweis für das Wachstum seiner ernsten Begabung, die in der affektgeladenen Spannung einer Chaconne über »Ach Gott, vom Himmel sieh darein« in gültiger Weise durchbricht. *Anton Stingl* aus Freiburg i. Br. geht in seinem Trio für Geige, Bratsche und Gitarre auf die alte Lautenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts zurück. Als Spielmusik für einen kleinen Kreis gedacht, atmet das phantasiefrische Stück in dem Schweben zwischen Dur und Moll schöne Klangwirkungen und eine Heiterkeit, die süddeutsch und echt anmutet. Romantisierter Reger ist die Toccata und Fuge für Klavier von *Karl Hoyer.* Eichendorff-Lieder von *Richard Trunk* sind bei allem Wohlklang zu dürftig geraten. War in seinen früheren Liedern die Klavierbegleitung redselig und vielgestaltig, so beschränkt er sich heute nur noch auf Andeutungen, imitierte Lautenschläge und Akkorde.

Gesänge und Motetten

Es ist eine in der Musikgeschichte immer wieder bestätigte Erfahrung, daß Vokalkompositionen den werdenden Musiker zu intensiverer Zucht und Haltung führen, als instrumentale Versuche. Die beste Schule ist auch heute noch der a-cappella-Stil, der der ausschweifenden Phantasie die straffen Zügel der im Naturgesetz verankerten Stimmführung auferlegt. Damit soll nicht gesagt sein, daß nun die Voraussetzungen für ein wesentliches Werk erfüllt sind. Aber eine gewisse Grundlage ist gegeben, die als Ausgangspunkt dienen kann. Wie man auf billige Weise den Erfolg greifen kann, zeigt *Otto Jochum*, der in einem sechsteiligen Chorzyklus »*Der Schüchterne*« mit den ihm von der Natur verliehenen Gaben wuchert und sich mit einer Liedertafelei begnügt, deren volkstümelnde Einfälle allzu leicht wiegen. Daß diese vom *Wiesbadener Madrigalkreis* unter Leitung von Dr. *Ernst Laafs* gesungenen Chöre den stärksten äußeren Erfolg erzielten, bedarf kaum der Feststellung. Ernster und überzeugender gibt sich *Adolf Pfanner* in seinen Geistlichen Gesängen für gemischten Chor auf Spruchgedichte von Opitz, Nikolaus Herman und Claudius. Die polyphone Dichte seines Chorsatzes mit Ausweichungen in die Kirchentonarten nähert sich in der Farbe bei aller Herbheit der Anlage einer romantischen Gefühlswelt. Mehr vom Hirn als vom Herz her hat *Karl Marx* in der Motette »Um diese Welt ist's also getan« den Ausgleich zwischen Klang und Linie gefunden. In knapper Vierstimmigkeit deutet er den altdeutschen Text mit nicht immer sinnvoller Betonung. Pfanner und Marx sind Lehrer an der Münchener Akademie der Tonkunst. Vielleicht gelingt ihnen eine vokale Renaissance der »Münchener Schule«, der heute immer noch nicht grundlos ein Zopf angehängt wird. Der Bremer Kantor *Werner Penndorf*, der ein Schüler des Leipziger Thomaskantors Straube ist, sucht vom Textlichen her den geistlichen Vokalstil zu erneuern. Er schrieb eine Motette für Chor nach Worten von Thomas Münzer. »Das Werk ist nur denkbar und zu verstehen aus der Haltung

des Textes. Das Wort, die Tendenz des Inhaltes ist alles.« Er ist bei dem guten Willen geblieben. Reine Wortmalerei und ein dramatisches Espressivo ohne bindende Form lassen ihn auf halbem Wege stehen bleiben. Das Schluß-Amen auf der Sekunde war eine peinliche Entgleisung. *Hans Lang*, gleich Jochum ein Meisterschüler von Joseph Haas, hat zwei a-cappella-Gesänge nach Gedichten von Walter von der Vogelweide geschaffen, deren kunstvoll barocker Kontrapunkt in bezug auf den dichterischen Vorwurf überkompliziert geraten ist. Die Klangfreudigkeit seiner Phantasie sei dabei mit Genugtuung vermerkt. In diesen Chören fügte die *Stuttgarter Madrigal-Vereinigung* von Professor Dr. *Hugo Holle* ihrer auf ungezählten deutschen Musikfesten erworbenen Berühmtheit einen neuen Triumph bei. So vollkommen in Klangauffassung und Formgefühl, so kunstgerecht und musikantisch, singt in Deutschland kein anderer Kammerchor. Die *Orgelmusik* war mit zwei Gebrauchsstücken vertreten. *Hans Gebhard*, ebenfalls ein Haas-Schüler, verarbeitet mit polyphoner Kunstfertigkeit sein an sich nicht gerade plastisch erfundenes Themenmaterial. In Bach-Nähe führte *Max Martin Steins* Toccata und Fuge für Orgel in d-moll, eine im Formalen erstaunlich gewandte Schularbeit. *Friedrich Högner* setzte sich mit starkem Können für das Werk ein. Die für romantische Orgelmusik wie geschaffene Kursaalorgel gab allerdings nicht den notwendigen objektiven Klang her.

Echte und mißverstandene Romantik

Daß die fließenden Grenzen der Musikstile einer Festigung zur eindeutigen Formulierung ihres Charakters bedürfen, ist eine Forderung, die nicht von ungefähr erhoben wird. Sie gilt in gleicher Weise von der bildenden Kunst. Ob die »stählerne Romantik« endgültiger Ausdruck der neuen Zeit sein wird, kann die Gegenwart nicht entscheiden. Das Lebende muß die Kraft besitzen, die Vergangenheit zu zerbrechen und aufzulösen, um selbst leben zu können. Zu dieser Erkenntnis sind die meisten Komponisten noch nicht gekommen. Sie glauben mit einer Pathetisierung der Romantik allen Ansprüchen auf Monumentalität genügt zu haben. Sie beschränken sich auf das Gegenständliche, wie es Schumann einmal in den Satz faßte: »Der Musiker setzt die Gemälde in Töne um«. Poetisierende Musik mit Bindebogen zum Gestern und Vorgestern!

Die Aufführungen der Musikfeste sollen oder brauchen keine fertigen Ergebnisse zu zeitigen. Es genügt, wenn sie über Anregungen hinaus gangbare Wege weisen. So wirkt selbst vom Negativen her ein positiver Wille. Solche grundsätzlichen Überlegungen wurden ausgelöst durch zwei gegensätzliche Chorwerke: *Hermann Erdlens* »Zeit zu Zeit« verhält sich dabei zu *Gustav Schwickerts* »Sonnengesang des Franz von Assisi« wie ein grelles Plakat zu einem in wohliger Farbigkeit gehaltenen Tongemälde. Gustav Schwickert ist seiner geistigen und musikalischen Haltung nach ein Vollblutromantiker, der nach der Seite des Malerischen, Schildernden eine gewählte Ausdrucksweise mit Kultur und Können beherrscht. Was seinem »*Sonnengesang*« für Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester Gewicht gibt, ist die Art seiner Stimmführung, die die Möglichkeiten der Einzelstimmen bis an die Grenze des noch »schön« Singbaren ausnützt. Das Werk imponiert als saubere und anständige Arbeit, die es nicht nötig gehabt hätte, in der Schlußverklärung die üblichen verbrauchten Mittel trivialer Steigerungen anzuwenden. »*Zeit zu Zeit*« für Jugend-, Männer- und gemischten Chor und Orchester von Hermann Erdlen ist schon im Jahre 1930 entstanden. Die Textdichtung Alfred Thiemes und die agitatorische Musik Erdlens wollen in einer chorischen Auseinandersetzung in dialogisierender Form die Gegensätzlichkeit von jung und alt darstellen. Das Alter ist der Männerchor, die Jugend der Jugendchor und seine Erweiterung zum gemischten Chor. Hinzu tritt ein Sprecher, der zwischen den Nummern die erläuternde Stimme der »Gegenwart« vertritt. Im Schlußchor haben sich Alter und Jugend zum »Wir« vereinigt. Erdlens Musik holt ihre Elemente aus den Bezirken der Oper und des Proletkultes, ohne zu

einer eigenen Synthese zu gelangen. Die Triebkraft seiner Rhythmik erschöpft sich in ewigen Wiederholungen, die zu den Schlagworten des Textes das banale Motiv setzen, das selbst im Marschrhythmus trivialitätenreich erklingt. Daß eine solche Form des Chorwerks für Massenwirkungen gewisse Voraussetzungen in sich trägt, soll nicht bestritten werden. Erdlen hat als Komponist nicht eigentlich schöpferische Gaben, sondern mehr musikliterarische Kenntnisse einzusetzen. Wie der Rhythmus der Maschine zu einer klanglichen Vision umgemünzt werden kann, hat Max Brand in seiner Oper »Maschinist Hopkins« auf dem Duisburger Tonkünstlerfest 1929 weit sinnfälliger und origineller gezeigt.

Festkonzert für Richard Strauß

Musikalischer Ausklang des Tonkünstlerfestes war ein Festkonzert der vereinigten Kapellen des Preußischen Staatstheaters und Kurorchesters mit abschließendem Feuerwerk. Zunächst sang der im Stimmaterial imponierende *Wiesbadener Männergesangverein* unter *Heinz Bertholds* Leitung »*Die Tageszeiten*« für Männerchor und Orchester, ein mattes Nebenwerk des Meisters, den *Siegmund von Hausegger* in seiner Festrede begeistert pries: das Wesen Richard Strauß' sei Bejahung, Idealität des Schaffens, Meisterschaft des Könnens, Wahrhaftigkeit des Schöpfertums und unbedingte Treue zu sich selbst. Um diese Eigenschaften auch im Werk zu zeigen, hätte man diesem Konzert gewichtigere Stücke gewünscht, als die von *Elly Ney* gespielte »Burleske« aus dem Jahre 1885 oder die »Symphonia domestica«, die *Carl Schuricht* mit schwungvoller Elastizität hinlegte.

Zwei Festopern

Der Brauch, auf dem Tonkünstlerfest nach Maßgabe der vorhandenen künstlerischen Mittel der gastgebenden Stadt ein zeitgenössisches Opernwerk zur Aufführung zu bringen, wurde in diesem Jahre beiseite geschoben. Die Aufführung von *Max von Schillings'* heiterer Oper »*Der Pfeifertag*« war ein Akt der Pietät und der Erinnerung. Aber warum ließ man den Komponisten nicht durch eines seiner sinfonischen Werke sprechen, die für sein Musikertum positiver zeugen als diese vor 35 Jahren im Schatten der »Meistersinger« entstandene Oper, die trotz zweimaliger Überarbeitung nicht mehr für das moderne Theater zu retten ist? Ihr primitiver Humor ist weder lyrisch noch heiter, und die von Ferdinand Grafen Sporck geschriebene Handlung ist fadenscheinig und unklar von der ersten bis zur letzten Szene. Nur wo der Sinfoniker Schillings durchbricht, wie in dem Vorspiel »Von Spielmanns Lust und Leid« zum dritten Akt, spürt man den heißen Atem ursprünglicher Erfindung. Die Aufführung im Staatstheater blieb hinter den Erwartungen zurück. Weder die trockene und in den Zeitmaßen matte Stabführung von *Ernst Zulauf* noch die konventionelle Regie von *Hans Friederici* hatten besonderes Format. So hielt man sich an die Singbegabungen von *Ilse Habicht*, *Bodo Greverus* und *Friedrich Ginrod*.

Erfreulicher verlief die zweite Festoper: »*Der Widerspenstigen Zähmung*« von *Hermann Goetz*, in der die erste »Garnitur« der Wiesbadener Oper mitwirkte. *Karl Elmendorff* dirigierte lustspielhaft beschwingt und delikat. In *Hilde Singenstreu* lernte man eine scharmante lyrische Sängerin kennen, die die Katharina mit wundervollen Reizen der Erscheinung und Stimme verkörperte. Den Petrucchio sang *Carl Schmitt-Walter*, ein beweglicher Spielbariton mit glänzenden Mitteln. Er beherrschte die Bühne, wenn er auch nicht die notwendige saft- und kraftstrotzende Männlichkeit hergeben konnte, die die Partie verlangt. In der Partie des Hortensio erwies sich *Gottlieb Zeithammer* als ein Charaktersänger von hervorragenden komischen Gaben. *Friedericis* Regie überlud das Werk mit derben Possenreißereien, die schon an groben Unfug grenzten. Wir glauben ihm auch ohne solche Exzesse, daß er Einfälle besitzt. Nur soll er sie dort einsetzen, wo


Alfred Rosenberg


Dr. Robert Ley


Dr. Walter Stang


Hartmann Lauterbacher


Wolfgang Stumme



Bühnenbild von der Uraufführung Dortmund
Szenenentwurf von Dr. Fritz Mahnke



Bühnenbild von der Uraufführung Frankfurt a. M.
Entwurf Ludwig Sievert

Zu Dransmanns Oper »Münchhausens letzte Lüge«

sie am Platze sind, nämlich in der Operette. Die Bühnenbilder und Kostüme von *Lothar Schenk-von Trapp* atmeten Stil und Atmosphäre.

Führerprinzip auch im ADMV.

Die von Geheimrat Dr. *Siegmund von Hausegger* geleitete Hauptversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins genehmigte ohne Aussprache die Satzungsänderungen des Vereins, die nach dem Führerprinzip umgearbeitet wurden. In Zukunft wird der Vorsitzende vom Präsidenten der Reichsmusikkammer ernannt, um dann seinerseits die Ernennungen für die einzelnen Ämter im Vorstand vorzunehmen. Dr. *Richard Strauß* hat inzwischen Dr. von Hausegger bestätigt, so daß die Führung des ADMV. in althergebrachter Form erhalten bleibt. Ansonsten ist der Leitgedanke der alten Satzungen übernommen worden. Der Arierparagraph ist auch in der neuen Satzung nicht enthalten. Die Frage, ob der ADMV. auch im neuen Deutschland seine Daseinsberechtigung hat, wurde von dem Vorsitzenden entschieden bejaht. In seiner Zusammensetzung aus Musikern und Musikfreunden sei der ADMV. der geeignete Vermittler zwischen Öffentlichkeit und Reichsmusikkammer. Die rücklaufende Mitgliederbewegung im ADMV. scheint jetzt zum Stillstand gekommen zu sein auf der allerdings einer wesentlichen Vermehrung bedürftigen Zahl von 550 ordentlichen Mitgliedern, zu denen noch vier Ehrenmitglieder und 92 Mitglieder auf Lebenszeit treten. Den verstorbenen Mitgliedern des Vereins, darunter *Max von Schillings* und *Gerhard Schjelderup*, widmete Dr. von Hausegger einen ehrenden Nachruf. Um das Tonkünstlerfest im Jahre 1935 bewarben sich die Städte Hamburg, Kassel und Dresden. Der Hamburger Generalintendant *Strohm* überbrachte die Einladung der hanseatischen Regierung in einer werbekräftigen Ansprache. Die Entscheidung fiel zugunsten Hamburgs aus, das bisher noch kein Tonkünstlerfest in seinen Mauern beherbergte. Mannheim gab schon eine Einladung für das Jahr 1936 ab. Die Bekanntgabe einer Ehrenadresse an Richard Strauß zu seinem 70. Geburtstag beschloß die Hauptversammlung.

Ausklang

Läßt man noch einmal die Aufführungen der Wiesbadener Tage in Gedanken vorüberziehen, so bleiben als wirkliche Leistungen nur zwei Werke bestehen: *Gottfried Müllers* »Deutsches Heldenrequiem« und *Karl Höllers* »Hymnen für Orchester«. In ihnen leben die Hingerissenheit und der Überschwang einer kraftvollen Jugend, die sich durchsetzen wird. Wenn wir noch mit geringen Einschränkungen *Adolf Pfanner* und *Anton Stingl* nennen, so ist der Kreis der bejahenswerten Komponisten geschlossen. Für die Zukunft ist eine Reform der Programmpolitik des ADMV. ein Gebot der Notwendigkeit. Nicht »die zu Unrecht verkannten Meister« der Nachromantik mit ihrer reaktionären Musik, auch nicht eine Jugend, der das Vorrecht der Jugend, nämlich das Kämpferische, fehlt, sollen auf dem Tonkünstlerfest erscheinen, sondern solche Musiker, die einen Vorstoß in die Zukunft wagen, auch wenn sie einmal danebenhauen. In Deutschland wird eine bessere Musik geschrieben als die Mehrzahl der in Wiesbaden aufgeführten Werke. Nach dem Naturgesetz folgt auf jede Ebbe wieder Flut. Hoffen wir auf das nächste Jahr, das dann auch mit der konventionellen Programmanordnung aufräumen möge. Noch immer werden Konzerte für Kammermusik, Chor- und Orchestermusik »arrangiert«, ohne nach der geistigen Zugehörigkeit oder dem Inhalt der Werke zu fragen. *Die Werkart als solche ist kein Kriterium.* Sie verführt höchstens zu einer heillosen Verwirrung der Anschauung, wenn sie Jahrgänge von vorgestern mit denen von heute zusammenkoppelt. Der Führung des ADMV. obliegt die Pflicht, das in sie gesetzte Vertrauen zu rechtfertigen durch eine gründliche Kursänderung, damit das nächstjährige Tonkünstlerfest nicht nur dem Namen nach ein »Musikfest im Dritten

Reich« darstellt. Der äußere Rahmen des Musikfestes in Wiesbaden konnte nicht glücklicher gewählt sein. Wiesbaden führte zwei ausgezeichnete Orchester unter zwei Dirigenten von Ruf, *Carl Schuricht* und *Karl Elmendorff*, ins Feld. Für ihr Künstlertum war das Tonkünstlerfest eine Belastungs- und Leistungsprobe, die sie in Ehren bestanden. Der Raum verbietet leider, alle Mitwirkenden zu nennen, so daß kaum betont zu werden braucht, daß in der Nichtnennung keine negative Kritik einbegriffen ist.

Unsere Meinung

ZU PETER RAABES MAHNRUF IN WIESBADEN

Wenn auf dem Programm eines Musikfestes oder einer Kulturtagung der Name des Aachener Generalmusikdirektors, Professor Dr. *Peter Raabe*, auftaucht, so steht von vornherein fest, daß wichtige Lebensfragen für den Musikerstand zur Diskussion gestellt werden. Im Vorstand des Allgemeinen Deutschen Musikvereins verkörpert Peter Raabe das aktive, kämpferische Element. Auch auf dem Wiesbadener Tonkünstlerfest wurde Peter Raabe vorgeschickt, um in einem grundsätzlichen Vortrag die Frage nach der Beschaffenheit der Musik, die der Wiederaufrichtung des deutschen Menschen dient, zu beantworten. Die Kultur sei die wichtigste Grundlage des Gemeinschaftslebens. Deshalb sei das Interesse, das der neue Staat der Kunst entgegenbringe, dankbar zu begrüßen. Die heutige Zeit der Gärung gebe allzu leicht Schlagworten und übertriebenen Hoffnungen Nahrung. Das Bedürfnis nach echter Kunst werde im Volke stark überschätzt. Es sei eine Versündigung gegen das Volk, wenn man beispielsweise den Arbeiter zum Verständnis hochorganisierter Musik heranbilden wolle und ihn in eine Aufführung der »Matthäus-Passion« oder der »Missa solemnis« schicke, die er als musikalisch ungeschulter Mensch doch nicht begreifen könne. Man soll dem Volke geben, was ihm nottut: eine gute Unterhaltungsmusik. Zunächst gelte es, den Schund und Kitsch innerhalb der Operetten-, Kaffee- und Kinomusik wegzuräumen, um dann etwas Besseres an ihre Stelle zu setzen. Deshalb richte er an die Musiker die Forderung, gleich den Kunstgewerblern ihr Können in den Dienst des Alltags zu stellen und durch die Schaffung einer neuen, leichten Musikliteratur die bisherige seichte Musik zu verdrängen. Eine Zeit, die auf die Festigung der Familie hinstrebe, müsse den Blick auf die Erneuerung der Hausmusik richten, die allmählich immer mehr zu versacken drohe, weil die deutsche Jugend keine Zeit mehr für Musik habe. Wenn der Weltruf des deutschen Volkes als Nation der Musik auch in Zukunft Geltung erhalten solle, so habe die Jugend durch ernste Selbsterziehung den entscheidenden Beitrag hierbei zu leisten. Die gelegentliche Vereinzelung und Vereinsamung des jugendlichen Menschen sei seiner Verinnerlichung nur förderlich und diene durch die in ihr gelösten schöpferischen Antriebe der Gemeinschaft. Denn nichts schade einer Entwicklung des Musiklebens so sehr wie die Unruhe unserer Zeit. Der Staat, nicht nur die Eltern, müsse sich um die musikalische Ausbildung der Jugend bei besonderer Begabtenauswahl kümmern. *Die in der Gesinnung verankerte Leistung und nicht die Gesinnung allein* habe in allen Fragen der Musik im Dritten Reich — auch bei der Besetzung von Stellen —, getreu dem Leistungsprinzip des nationalsozialistischen Staatsgedankens, zu entscheiden.

Diese Rede Peter Raabes berührte einige Kernpunkte unserer Kulturpolitik mit freimütiger Kritik. Als Musiker liegt ihm natürlich das Schicksal der Musik zunächst am Herzen. Aber er übersieht vielleicht, daß die gewaltige Wandlung des deutschen Volkes durch Adolf Hitler nicht das Werk von Monaten sein kann. Heute ist noch nicht der Augenblick gekommen, um am Anfang der kulturellen Aufbauarbeit schon eine kritische Bilanz zu ziehen. Das Jahr 1933 war beherrscht vom Primat der Politik, hinter der zunächst einmal kulturelle Fragen zurücktreten mußten. Trotzdem wird niemand Peter

Raabe reaktionäre Absichten unterschieben dürfen, denn in den Jahren des Niederganges und Verfalles war er stets einer der überzeugtesten und tapfersten Kämpfer für den nationalen Gedanken in der deutschen Musik. Der Regierung wird die Rede Raabes wegen ihrer positiv gerichteten Tendenz als Material willkommen sein. Aber auch die NS-Kulturgemeinde wird für ihre Arbeit auf musikalischem Gebiet aus den von hoher Verantwortung getragenen Ausführungen Raabes die notwendigen Folgerungen ziehen, schon um die Kulturarbeit in der »Kraft durch Freude«-Organisation fruchtbar zu gestalten.

HANS PFITZNER UND DIE JUGEND

Hans Pfitzners »Offener Brief« findet seine Ergänzung in der Erklärung, die uns im Namen der Meisterklasse Prof. Hans Pfitzners an der Akademie der Tonkunst in München durch Horand Roemer übergeben wurde. Aus Raumgründen können wir dieses Bekenntnis der Jugend zu dem Werk des Meisters nur auszugsweise veröffentlichen. *Die Schriftleitung.*

In der Monatsschrift »Völkische Kultur«, Wilhelm Limpert-Verlag, Dresden, erschien im Maiheft des vorliegenden Jahrganges ein Artikel »*Hans Pfitzner*« von Conrad Wandrey. Da diese Abhandlung trotz des anscheinend vorhandenen guten Willen des Verfassers unbedingt dazu geeignet ist, das Bild dieser Künstlerpersönlichkeit in der Öffentlichkeit wie in der Geschichte zu verfälschen und herabzusetzen, sehen wir uns, als Schüler Pfitzners, an der Staatlichen Akademie der Tonkunst, München, und als nationalsozialistische deutsche Musiker, veranlaßt, hierzu Stellung zu nehmen.

Es ist hier nicht der Raum, auf alle anfechtbaren Einzelheiten des Aufsatzes, der daneben manches Richtige und Gutgemeinte enthält, einzugehen. Wir müssen uns also mit der Anführung und Widerlegung weniger charakteristischer Einzelheiten begnügen. So lesen wir beispielsweise: »Schon die Tonsprache der Pfitznerschen Musik, die so gern in fremden Harmoniefolgen, in leeren, gleichsam spirituellen, Intervallen schreitet und den linearen (horizontalen) Kontrapunkt mit seinen schneidenden Härten dem sinnlichen Wohllaut der vertikalen Konsonanz, auf den Richard Wagner sein Orchester gestellt hat, vorzieht, schon diese Tonsprache sollte davon überzeugen, daß Pfitzner nicht nur mit seinem Wollen, sondern seinem Instinkt nach ein Künstler von »jener« Welt ist.« Allein dieser einzige Satz schon könnte genügen, ein gänzlich falsches Bild von der Pfitznerschen Musik zu geben. Wenn Pfitzner im »Palestrina« zur Charakterisierung des archaischen Chorstils der vorpalestrinischen Musik fremdklingende Kirchentonwendungen und eigenartige kontrapunktische Bildungen benutzt, wenn er an bestimmten Stellen seiner Opern zur Ausdeutung gewisser beängstigender Situationen einmalig und mit voller Absicht Härten und Reibungen im Orchester anwendet, so ist das noch lange kein Grund, diese Dinge als ausschlaggebende persönliche Stilmerkmale hinzustellen. Hinzu kommt, daß der Verfasser an diese seine Behauptungen selbst nicht so ganz zu glauben scheint, wie andere Stellen der Abhandlung beweisen, die der obigen geradewegs widersprechen, z. B.: »Dazu kommt dann noch im Musikdrama vom »Armen Heinrich« jener unanalysierbare Klangzauber, der Rittertum und Kirche, schlichte Gefolgschaftstreue und fromme Einfalt, adlig stolzes Reckentum und christlich demütige Weltentsagung des Mittelalters tonlich zu neuem Leben weckt, nicht anders wie in der »Rose vom Liebesgarten« die Lichtasen, Zwerge und Elfen mit ihren Schimmern und Wundern.«

Die Widersprüche sind eklatant. Man zeige uns die Stellen, an denen Pfitzner »seine immer von neuem innige Hingabe an Weiten und Wälder, an Glockenklang und Gipfelrauschen,

an nächtliche Einsamkeit und stilles Schwärmen, an heimliche Brunnen und vollen Nachtigallenschlag: an die Welt Eichendorffs mit einem Wort ...« — mit »fremden Harmoniefolgen, leeren, gleichsam spirituellen, Intervallen« und durch »den linearen Kontrapunkt mit seinen schneidenden Härten« ausspricht! Ebenso unrichtig ist es auch, in der oben erwähnten vorpalestrinischen Musikepoche im Rahmen des »Palestrina« nur ein Gleichnis unserer Romantik sehen zu wollen.

Das Pfitznersche Gesamtwerk enthält viel zu viel des Eigenen, Neuen, und Zukunftsträchtigen, als daß man es einfach als den Schlußstein einer sterbenden Kunstrichtung abtun könnte. Uns ist Pfitzners Werk nicht nur die Rettung der deutschen Musik von den Verirrungen der letzten Jahrzehnte, sondern auch Wegweiser auf einer neuen Bahn, die uns zu einem neuen, wirklich und zuinnerst deutschen, Erleben und Kunstschaffen führen soll und wird, aber nicht, wie Wandrey meint, in der Abkehr von den Errungenschaften und Erkenntnissen, die uns gerade das Schaffen Beethovens und Wagners, welche beiden Wandrey offensichtlich so gern überwunden wissen möchte, die uns jungen deutschen Musikern aber gerade das Tiefste und Wesentlichste mit auf den Weg geben müssen, wenn unsere Kunst, der großen Vergangenheit würdig, zu einem Baustein der großen deutschen Kunst der Zukunft, an die wir alle glauben, werden soll! Conrad Wandrey redet da einer Richtung das Wort, die vor der Geisteswandlung unserer Tage unter einer ganz anderen Flagge segelte und es nun versucht, sich uns jungen nationalsozialistischen Künstlern als Ausdruck unseres Geistes aufzudrängen.

Nicht allein im Interesse der Charakterisierung der Künstlerpersönlichkeit Hans Pfitzners und deren musikgeschichtlicher Bedeutung müssen wir hier sprechen, sondern im Interesse der Zukunft der deutschen Musik überhaupt. Wir verbitten es uns, daß man uns das Werk und den Kampf Hans Pfitzners öffentlich als »das letzte Hinausfristen einer Musikepoche, als deren Schlußglied er gelten darf, der Romantik«, seine Einstellung zur Klassik und Romantik als eine »Überwertung der Vergangenheit«, sein Auftreten gegen die Verirrungen einer, Gott sei Dank, überwundenen Verfallszeit als »Unterwertung der Gegenwart« und den »Haß auf diese Zeit, in der er als Romantiker zu leben gezwungen ist« hinstellt!

Als in keiner Weise den Tatsachen entsprechend müssen wir zum Schluß den folgenden Satz ablehnen: »Was heute in der jungen deutschen Musikbewegung ans Licht und die Werke schaffen will, die dem gewandelten Lebensgefühl entsprechen, das steht Pfitzners Kunst — im Grunde so fremd gegenüber, daß diese Jugend am liebsten allen Zusammenhang und damit alle Förderung, die sie von diesem unmittelbaren Vorgänger erfahren könnte, leugnen möchte.« Wir Jungen erklären uns hier mit aller Entschiedenheit für das Werk Hans Pfitzners und für die von ihm verfochtene musikalische Geistesrichtung als eindeutig folgerichtigen, gesunden und lichtvollen Weg in die Zukunft der deutschen Musik.

DIE BERLINER RICHARD STRAUSS-AUSSTELLUNG

»Kein Neid entwendet, was Gott mir gönnt« lautet die Aufschrift eines Briefes, den *Richard Strauß* am 17. Juni 1885 anläßlich der Uraufführung seiner f-moll-Sinfonie an Franz Wüllner richtete. Die betonte Diesseitigkeit seiner Lebensanschauung ließ ihn von Anfang an an seinen Ruhm glauben. Das *Theatermuseum der Berliner Staatstheater* widmet dem Komponisten zu seinem 70. Geburtstag eine Ausstellung, die in Dokumenten und Bildern ein Künstlerleben umreißt, ein Kapitel deutscher Musikgeschichte von den achtziger Jahren bis in unsere Tage. Die Ausstellung, deren Aufbau Dr. *Georg Droescher* besorgte, zeigt Zeugnisse aus Leben und Werk: Jugendbilder des Komponisten, seiner Familie, Lehrer und Freunde, Originalmanuskripte und Partituren,

Programmzettel und Erinnerungsstücke. In ihrer Gesamtheit offenbaren sie ein Charakterbild, wie es keine Biographie sinnfälliger und lebenswahrer deuten kann.
Die älteste erhaltene Komposition von Richard Strauß ist ein Weihnachtslied aus dem Jahre 1871. Frühreif schon der Noten kundig, ließ er sich den Liedtext von seiner Mutter einzeichnen. Die der Tante Pschorr gewidmete Schneider-Polka zeugt ebenfalls für das junge Talent, dessen Schulzeugnis seine mathematischen Kenntnisse als »mittelmäßig« bezeichnete. Die Zensur hat ihn in seiner Entwicklung nicht weiter belastet, ist er doch bekanntermaßen ein tüchtiger Rechner geworden.
Für die Einstellung von Strauß zu *Richard Wagner* war der Einfluß seines Vaters *Franz Strauß*, des »Joachim des Waldhorns« entscheidend. Dieser war ein erbitterter und fanatischer Antiwagnerianer und erzog seinen Sohn auch in diesem Sinne, mit dem Erfolg, daß Strauß junior als Siebzehnjähriger nach dem ersten Eindruck einer »Lohengrin«- und »Siegfried«-Aufführung seinem Freund Ludwig Thuille mitteilte: »Du kannst sicher sein, in zehn Jahren weiß kein Mensch mehr, wer Richard Wagner ist.« Aber schon in Meiningen, wohin *Hans von Bülow* den jungen Feuerkopf als seinen Stellvertreter und späteren Nachfolger holte, wandelte sich seine Meinung über Wagner, die dann durch das »Tristan«-Erlebnis in Bayreuth vollends zu einem Bekenntnis zu Richard I. umschlug. Es gibt keinen strengeren Interpreten der Wagnerschen Musik als Richard Strauß, der zugleich ein ausgesprochener Feind jeder Striche ist. »Wer meines Speeres Spitze fürchtet, der meide die Striche im Ring«, schreibt Strauß als Kommentar zu seinem dünnen, schlichten Dirigierstab, der in seiner Vitrine neben dem pompösen, fast einen Meter langen und mit zwei weißen Elfenbeinkugeln versehenen Taktstock Spontinis und Carl Maria von Webers Taktstock, mit dem Strauß die 100. Aufführung der »Euryanthe« dirigierte, liegt. An die Weimarer Zeit des Dirigenten erinnern die Theaterzettel der von ihm dirigierten Uraufführung von Humperdincks »Hänsel und Gretel« (1893) und der Uraufführung seiner ersten Oper »*Guntram*«, die durchfiel. Seinem Gedenken gilt auch ein »Marterl« in seinem Landhaus in Garmisch: »Hier ruht der tugendhafte Minnesänger Guntram, der von dem symphonischen Orchester des eigenen Vaters erschlagen wurde«. In Weimar lernte er auch Pauline de Ahna, seine spätere Frau, kennen, der er im »Intermezzo« ein Denkmal besonderer Art setzte.
Theatergeschichtlich interessant sind die Theaterzettel aller Opernuraufführungen, bei denen Dresdens Staatsoper mit »Feuersnot«, »Salome«, »Elektra«, »Der Rosenkavalier«, »Die Ägyptische Helena« und »Arabella« an der Spitze steht. Stuttgart brachte »Ariadne auf Naxos«, Wien »Die Frau ohne Schatten« und Paris »Die Josephslegende«. Die Arbeit der Berliner Staatsoper für das Werk Richard Strauß' wird durch zahlreiche Bühnenbildmodelle von Pirchau, Panos Aravantinos und Benno von Arent erläutert. Schließlich verkündet eine Tabelle, daß bis zum 30. April 1934 Strauß' Opern in Berlin 1000 Aufführungen erlebten. Der Staatsoper gebührt hier mit 313 »Rosenkavalier«- und 219 »Salome«-Vorstellungen der Vorrang. Bemerkenswert ist noch die Tatsache, daß der Komponist Richard Strauß vor genau 50 Jahren zum ersten Male in Berlin zu Wort kam. Am 21. März 1884 führte der Hofkapellmeister Radecke seine »Concert-Ouvertüre« auf, belegt durch den ebenfalls ausgelegten Programmzettel. *F. W. H.*

Dr. WALTER STANG ÜBER DIE NS-KULTURGEMEINDE

ZUR EISENACHER REICHSTAGUNG DER »DEUTSCHEN BÜHNE« VOM 4.—7. JULI

Eine neue, in ihren ideellen und praktischen Auswirkungen noch gar nicht zu übersehende Kulturbewegung stellt die kürzlich erfolgte Gründung der »Nationalsozialistischen Kulturgemeinde« dar, in der sich der »Kampfbund für Deutsche Kultur« und die »Deutsche

Bühne« zu einer zentralen Organisation von einzigartiger Schlag- und Stoßkraft vereinigten, um dann geschlossen wiederum der NS-Gemeinschaft »Kraft durch Freude« eingegliedert zu werden. Durch diesen Akt hat Alfred Rosenberg, der Reichsleiter der NSDAP. und ihres weltanschaulichen Überwachungsamtes eine Bewegung geschaffen, die die aus der nationalsozialistischen Idee gewachsene Kulturarbeit auf die breiteste Grundlage stellt und ihre Verankerung im Volke gewährleistet. Durch die Übertragung der Führung der NS-Kulturgemeinde an Dr. Walter Stang ist eine gradlinige Kulturpolitik gesichert, denn Dr. Stang zählt zu den ältesten Mitarbeitern Rosenbergs und, seit der Gründung des Kampfbundes für Deutsche Kultur im Jahre 1929, zu den erfolgreichsten Kämpfern für das deutsche Nationaltheater, für dessen Aufbau er u. a. die bekannten roten Hefte, »Bausteine zum Deutschen Nationaltheater«, herausgibt. Dr. Walter Stang gab der Schriftleitung der »MUSIK« in einer Unterredung die Grundlinien der zukünftigen Arbeit der NS-Kulturgemeinde bekannt, die in der Zusammenfassung aller kulturschöpferischen und -vermittelnden Kräfte nicht nur als Trägerin der Kunstpflege schlechthin wirken wird, sondern als höchstes Ziel die Wiedergeburt der deutschen Kultur aus dem Geiste des Nationalsozialismus verfolgt.

Durch die Zusammenlegung der gleichlaufenden Bestrebungen des »Kampfbundes für Deutsche Kultur«, der »Deutschen Bühne« und der NS-Gemeinschaft »Kraft durch Freude«, stellte Dr. Walter Stang einleitend fest, ist das Vielerlei der Organisationen endlich auf eine einheitliche und klare Linie gebracht worden. Zwei große Aufgaben sind zu erfüllen. Bei der inneren Erziehungsarbeit des Volkes werden wir eine Form wählen, die nicht auf die direkte Beeinflussung der Massen abzielt, sondern zunächst einmal eine Gemeinschaft aller derjenigen Menschen schafft, die den nationalsozialistischen Kulturwillen bereits vertreten. *In enger Anlehnung an die Partei* werden wir ein Funktionärsystem aufbauen, das nach gründlicher Schulung die verschiedengearteten Kreise von Volksgenossen betreut. Diese Vermittleraufgabe wird dann auf alle kulturellen Gebiete, also Theater, Musik, Film, Literatur und bildende Kunst, erweitert und durch eine Auslese der Veranstaltungen immer stärker ausgebaut. Sie wendet sich nicht an die Massen, weil sie jeden einzelnen Volksgenossen an das Kulturleben heranführen und binden will. Deshalb herrscht das *Prinzip der Einzelmitgliedschaft* und der *Regelmäßigkeit der Veranstaltungen*, denn nur in ihm ist eine Stetigkeit der Entwicklung zu erfüllen.

Die erste Zelle für die Schaffung einer solchen kunstverbundenen Volksgemeinde war im Theaterleben der Reichsverband »Deutsche Bühne«, der nicht gegründet wurde, um die Theater materiell zu sichern. Über solchen materiellen Erwägungen stand der *Gedanke des kulturellen Vorstoßes.* Heute sind wir so weit, daß wir die *Form* dieser Organisation in entsprechenden Abhandlungen auf alle anderen Kunstgebiete übertragen können. Die im Aufbau befindliche Konzertgemeinde ist der nächste Schritt, dem schließlich ein Austausch der verschiedenen Kunstgattungen folgen wird. Die Totalität des kulturellen Lebens führt organisch zur Überwindung des Spezialistentums und zum Weg an den allen Kunstdisziplinen innewohnenden gemeinsamen deutschen Kulturgedanken. Aber auch in der Dreißig-Millionen-Bewegung der »Kraft-durch-Freude«-Organisation in der Arbeitsfront appellieren wir nur an die Menschen, die sich *freiwillig* zu unserer Arbeit bekennen. Wir werben, aber wir lehnen jeden Zwang zu kultureller Teilnahme ab.

Die Frage nach der *Zusammenarbeit der NS-Kulturgemeinde mit der Hitler-Jugend* beantwortete Dr. Walter Stang mit dem Hinweis auf die »Deutsche Jugendbühne«, die unter dem Protektorat von Baldur von Schirach eine Abteilung der »Deutschen Bühne« bildet. Sie wird in der Hauptsache von der HJ. getragen und von der Lehrerschaft unterstützt, nachdem sich Reichsminister Rust und der bayerische Kultusminister

Schemm fördernd und anregend für sie eingesetzt haben. Hier wächst die Pflege der Kunst aus der schöpferischen Initiative der nationalsozialistischen Jugend.
Vom theaterpolitischen Blickpunkt her gesehen ist die Einflußnahme der NS-Kulturgemeinde auf die Programmgestaltung der deutschen Bühnen von entscheidender Bedeutung. Unser dramaturgisches Büro wurde bereits im Jahre 1930 gegründet, und seine letzte Konsequenz bildete dann die »Deutsche Bühne«, die vom Überwachungsamt Alfred Rosenbergs betreut wurde, wie jetzt unsere gesamte kulturpolitische Arbeit, die ohne Kompromisse darauf bedacht ist, die praktische Programmgestaltung im nationalsozialistischen Sinne überall durchzuführen. Organisation, Presseabteilung und Archiv haben so über ihren schon angedeuteten Aufgabenkreis hinaus eine kunstwertende Mission, die nur das eine Ziel kennt, der nationalsozialistischen Weltanschauung zum Durchbruch zu verhelfen.
Die Reichstagung der »Deutschen Bühne« in Eisenach wird allen Amtswaltern aus dem Reich das nötige Rüstzeug für die Erziehungsarbeit vermitteln und ausklingen in dem Bekenntnis zum rückhaltlosen Einsatz für das Werk Adolf Hitlers.

DIE VERANSTALTUNGSFOLGE
DER REICHSTAGUNG DER NS-KULTURGEMEINDE IN EISENACH

Mittwoch, den 4. Juli:

20 Uhr *Kundgebung auf dem Adolf-Hitler-Platz*
Turmmusik für Trompeten und Posaunen von Pezel
Begrüßung durch den Kreisleiter der NSDAP., Pg. Kranz
Reichsleiter *Alfred Rosenberg* spricht
3 Männerchöre
Der Leiter der NS-Kulturgemeinde, Dr. *Walter Stang*, spricht
Zeitgenössische Männerchöre
Horst-Wessel-Lied

Donnerstag, den 5. Juli:

10 Uhr *Kulturpolitische Referate im »Fürstenhof«*
1. Dr. *Walter Stang:* Weltanschauung und Kulturpflege
2. *Friedrich W. Herzog:* Musik

16 Uhr *Gerhards Deutsches Künstler-Marionettentheater, Wuppertal*
»Gevatter Tod«, eine deutsche Legende (im Stadttheater Eisenach)

20 Uhr *Bachkonzert in der St. Georgs-Kirche*

Freitag, den 6. Juli:

10 Uhr *Arbeitstagungen auf der Wartburg*

16 Uhr *Festaufführung auf der Wartburg-Waldbühne*
»Ulrich von Hutten, die Tragödie der Reformation«
von Hans Hermann Wilhelm (Uraufführung)
Bühnenmusik von Ernst Schliepe
Inszenierung: Dr. Werner Kurz, Bühnenbild: Theodor Neumann

22³⁰ Uhr *Tanzvorführung im Stadttheater*

Sonnabend, den 7. Juli:

9 Uhr *Arbeitstagung der Amtswalter des Reichsverbandes »Deutsche Bühne« e. V. und des »K. f. d. K.« im »Fürstenhof«*
1. *Klinger:* »Der organisatorische Aufbau der NS-Kulturgemeinde«
2. Dr. *Stang:* »Die Kulturaufgabe der NS-Kulturgemeinde«

16 Uhr *Kulturfilmvorführungen im »Capitol« und »Titania-Palast«*

19^{30} Uhr *Hitlerjugend-Feierstunde auf der Wartburg-Waldbühne*

»Junge Gefolgschaft«
ein chorisches Spiel von *Hermann Roth,*
Musik von *Helmut Majewski,*
Musikalische Leitung: *Wolfgang Stumme,*
Gesamtleitung: *Heinz Tietze*
Alle Beteiligten sind Mitglieder der Hitlerjugend
Ausführung: Hitlerjugend Eisenach
Reichsjugendführer *Baldur von Schirach* spricht
Fackelzug in die Stadt / Festliche Beleuchtung der Wartburg

DIE ERSTE REICHSTHEATERFESTWOCHE IN DRESDEN

Der Nationalsozialismus, der den totalen Staat fordert, muß auch eine totale Kunst erstreben. Er kann die künstlerischen Belange nicht mehr ausschließlich den Ländern, Gemeinden oder privaten Vereinigungen überlassen. Soll die Kunst unmittelbar aus dem ganzen Volk herauswachsen und ihm wiederum dienen, so muß die oberste Schirmherrschaft in die Hände des Staates, des Reiches, gelegt werden. Ein Theater, das nach wie vor Besitz eines deutschen Einzellandes ist und daher allein seiner Verwaltung untersteht, wurde die Stätte einer Theaterfestwoche, die das Reich durch die Hand seines dafür verantwortlichen Ministeriums für Volksaufklärung und Propaganda veranstaltete. Damit hat die Übertragung der Verantwortung für die Theaterkunst von den Ländern an das Reich sichtbaren Ausdruck gefunden. Die Überwindung aller partikularistischen Bestrebungen, die befreiende Tat, die das Wort »ein Volk — ein Reich« auch in Kunstdingen zum erstenmal wahrgemacht hat, wird zum Segen des deutschen Theaters ausschlagen. Die Dresdner Reichstheaterwoche wollte in rein künstlerischen Beziehungen weder Probleme aufstellen noch lösen. Sie war vielmehr ein Bekenntnisfest der deutschen Kultur, in dem durch die Teilnahme *Adolf Hitlers* und *Dr. Jos. Goebbels'* die Übertragung der künstlerischen Verantwortung auf das Reich und seine Führer bekundet wurde. Neben der brennenden Frage der Spielplangestaltung konnte man daher gerade in dieser Festwoche wichtige Aufschlüsse über die augenblickliche Beschaffenheit unserer Solistenensembles und ihres Nachwuchses gewinnen.
Die Aufführungen der Dresdner Reichstheaterwoche belegten die Problematik dieser Fragen in eindeutiger Weise. Es ist bezeichnend, daß die großen Sterne der Dresdner Oper ihren Ruhm in der Vorkriegszeit begründet haben. Von den überragenden Sängern, die den damaligen Ruf der Dresdner Oper in die Welt trugen, wirkten bei den diesmaligen Festspielen nur noch zwei mit. *Friedrich Plaschkes,* des gefeierten Heldenbaritons, König Marke wurde zum Höhepunkt der Eröffnungsvorstellung von »Tristan und Isolde« und wohl auch zur künstlerisch reifsten Leistung der ganzen Festspiele. Der andere jener älteren Generation ist *Ludwig Ermold.* Sein Ochs von Lerchenau und Beckmesser zeigen einen Sänger, dessen grandiose Stimmittel mit einer Sicherheit und Deutlichkeit der klanglichen und darstellerischen Darbietung ohnegleichen wetteifern. Aber in den 15 Jahren der Nachkriegszeit hat keiner der nach Dresden verpflichteten Künstler wieder die Ebene solch hoher Kunst erreichen können. Diese Zeit war nicht günstig für das Heraufsteigen von großen Sängerbegabungen. So besitzt Dresden z. B. keine Hochdramatische mehr, die einer Eva Plaschke von der Osten oder Marie Wittig

würdig wäre. Daß man *Lili Hafgren-Dinkela* diesen Rang zuspricht, kann nur als lokalpatriotische Überschätzung gewertet werden. In dem Sängerensemble sind also nicht unbedenkliche Lücken entstanden, die im übrigen allen deutschen Theatern zu ernster Bedrohung geworden sind.

Die Dresdner Staatsoper beweist nun aber auch selten deutlich, daß in der letzten Zeit eine Sängergeneration am Werke ist, die wieder alle Voraussetzungen mitbringt, um den letzten Gipfel zu erreichen. Mit dieser jungen Generation von Sängern, die an den großen Künstlern einer schon zurückliegenden Zeit leuchtende Vorbilder findet, dürfen wir eine neue Kultur unserer Opernpflege erhoffen. So bietet etwa *Martha Fuchs* schon heute Leistungen, die der Erfüllung nahe kommen. Die stilistische Vielseitigkeit dieser außerordentlichen Begabung ist überwältigend. Ihre Alkestis atmet Größe, Strenge und Leidenschaft der Antike. Ihre Arabella strahlt bezwingende Weiblichkeit aus. Und schließlich schenkte sie uns noch eine jugendliche Marschallin, die diese zunächst so befremdende Frauengestalt erst begreiflich und liebenswert macht. *Maria Cebotari* bezwingt durch die unbeschreibliche Süße ihres lichten Soprans. Ihre Sophie (Rosenkavalier) und Cleopatra (Julius Cäsar) waren außerordentliche Leistungen. Aber noch eine Reihe anderer selten schöner Frauen- und Männerstimmen rissen zur Bewunderung hin: *Camilla Callab* (Mutter der Arabella), *Helene Jung* (Cornelia, Magdalena), *Tiana Lemnitz* (Oktavian), *Paul Schöffler* (Julius Cäsar, Kothner) und *Ernst Krämer* (Matteo). Vor allem besitzt die Dresdner Staatsoper wieder einen überlegenen musikalischen Führer. *Dr. Karl Böhm* ist einer der interessantesten Kapellmeister aus der jüngeren Dirigentengeneration. Mit dämonischer Besessenheit geht er von der Gestaltung der Einzelheiten aus. Zugleich gelingt ihm meisterhaft der Aufbau der großen Formen. Allerdings steht ihm ein Orchester zur Seite, das oft und mit Recht das erste Opernorchester der Welt genannt ist. *Friedrich Herzfeld*

HANSHEINRICH DRANSMANN: »MÜNCHHAUSENS LETZTE LÜGE«

URAUFFÜHRUNG IN DORTMUND UND FRANKFURT A. M.

Des Niedersachsen *Hansheinrich Dransmann* erste Oper *»Münchhausens letzte Lüge«* ist eine Talentprobe, die als sicherer Wechsel für die Zukunft zu bewerten ist. Das deutsche Theater ist nicht reich an heiteren Opernwerken, so daß jeder Versuch auf diesem Gebiet von vornherein mit gespannter Aufmerksamkeit rechnen kann. Dransmann hatte das Glück, seine »heitere Oper« gleich an drei großen Bühnen im Reich, in Dortmund, Frankfurt a. M. und Kassel, aufgeführt zu sehen. Die Uraufführung des vom Intendanten *Bruno Bergmann* geleiteten Dortmunder Stadttheaters setzte die Schönheiten des Werkes in das rechte Scheinwerferlicht und sicherte ihm so einen herzlichen Publikumserfolg.

Der »Lügenbaron« erlebt in Dransmanns Oper seine moralische Rehabilitation. Münchhausen ist hier nicht der aufschneiderische Hanswurst, sondern ein ritterlicher Volksheld und Edelmann. »Bei ihm nennt Lügen ihr's, beim Dichter Phantasie«, heißt es in der Oper. Mit diesen Worten ist das Wesen Münchhausens charakterisiert. Wäre er nur ein Clown, so besäße seine Gestalt keine Tragkraft, weder im menschlichen, noch im theatralischen Sinne. *Theo Halton*, der sich durch gutgeratene Operettenbücher vielversprechend einführte, hatte bei der Abfassung des Librettos keinerlei literarischen Ehrgeiz. Er diente dem Komponisten durch eine saubere Sprache, die unter Verzicht

auf dichterische Inspiration erst durch die Musik auf eine höhere Ebene geführt werden will. Gelegentliche Rückfälle in die Operettenschablone (»An Rosen, die am Weg dir stehn ...«) fallen bei den Vorzügen des Textbuches kaum ins Gewicht. Münchhausen platzt in eine Studentenkneipe hinein und hört hier von der Unnahbarkeit der schönen Tochter Sybille des Grafen Holsten, seines Nachbarn. Prahlerisch wettet er um 1000 Taler, daß er die spröde Schöne in acht Tagen zum Traualtar führen wird. Sybille hört von dieser frivolen Wette und will Münchhausen einen Denkzettel geben. Dieser durchkreuzt das Spiel, indem er mit seinem Freund Lüneburg die Rollen vertauscht. Lüneburg verlobt sich mit Sybille und wird kurz vor der Hochzeit abgeschoben, Münchhausen aber führt sie zum Altar und gewinnt seine Wette. Als seine Frau den wahren Sachverhalt erfährt, fühlt sie sich betrogen, schließt sich in ihrem Zimmer ein und Münchhausen aus. Der übliche gefühlvolle Operettentrick enttäuschter Liebe wird auch hier auf seine untrügliche Wirksamkeit erprobt, bis dann nach einer drastischen Bezähmung der Widerspenstigen im Schlußbild die Versöhnung das längst vorausgesehene Happy-end bringt.

Der Komponist Dransmann hat das Zeug, eine komische Oper zu schreiben, aber noch ist er befangen in der Rauschwelt der Musizieroper Richard Straußscher Provenienz. In die Sphäre des Heiteren stößt er nur gelegentlich vor. Spritzige Melodieansätze werden von dem Ballast des Orchesterklangs schier erdrückt. Hätte Dransmann nur die große Lügenballade Münchhausens im dritten Akt geschrieben, so müßte man die Oper schon wegen dieser Talentprobe bejahen, weil hier das Komische an sich in gültiger Plastik getroffen wurde. Der Entfaltung des Musikers stehen noch Musikdrama und Operette im Wege. Der Ausgleich zwischen diesen Spiel- und Stilgattungen verführt ihn dazu, auf der einen Seite das Orchestergewand mit glitzerndem Klangflitter unter ausgiebiger Verwendung von Celesta, Harfe und Solovioline zu behängen, auf der anderen Seite Auftrittslieder nach bewährten Operettenmustern ohne Ausschwingenlassen der Melodie abzubrechen und im orchestralen Meer untergehen zu lassen. Ein Rotstift könnte hier Wunder wirken, denn die Musik hat so viel starke elementare Einfälle im Rhythmischen und Ariosen, daß sie die Schwächen in jedem Falle ausgleicht. Auf die gehaltenen Orgelpunkte kann sie getrost verzichten. Sie verdicken nur den Klang als undurchsichtige Polsterung. Die Chöre der Oper sind dankbar und sangbar gesetzt, die Zwischenspiele verraten den gewiegten und formgewandten Kontrapunktiker. Die Partien des Münchhausen und der Sybille sind kraft ihrer melodischen Linie eine wirkliche Aufgabe für Sänger. Die Münchhausen-Partie liegt allerdings stellenweise für einen Bariton etwas zu tief. Der Magdeburger Kammersänger *Toni Weiler*, der inzwischen an die Dortmunder Bühne verpflichtet wurde, war in der Titelpartie eine in ritterlicher Männlichkeit strahlende Kraftnatur, der seine reifen Stimmittel mit Kultur einsetzte. In dem liebreizenden, in unsagbarer Süße aufblühenden Sopranglanz von *Käte Dietrich* fand er die vollendete Ergänzung. *Hans Schanzara* zeichnete einen urkomischen grotesken Ratsherrn mit knappen Strichen. *Hans Trinius* am Pult ließ die dramatischen Steigerungen der Musik mitreißend und temperamentgeladen emporquellen. Für die Untermalung der lyrischen Episoden erschien ein leichteres Handgelenk vonnöten. *Fritz Mahnkes* Bühnenarchitektur war mit malerischer Phantasie ausgestattet. Die Regie von *Georg Hartmann* entfesselte ein sprühendes Feuerwerk szenischer Einfälle, die den Bogen der gegebenen Möglichkeiten fast überspannten. Aber schließlich gab der Erfolg seiner virtuosen Spielführung, die die Elemente der Operette in den turbulenten Bewegungszauber einspannte, recht. Jedenfalls kamen sie dem Werk zugute, ohne der Musik entgegenzuwirken. Triumph einer meisterhaften Regiekunst!

Die Aufführung des Frankfurter Opernhauses war im Musikalischen dank *Bertil Wetzelsbergers* souveräner Leichtigkeit der Stabführung flüssiger und lustspielmäßiger,

aber das Orchester musizierte nicht immer klangrein. Der Spielleiter *Oskar Waelterlin* stellte das Lustspiel auf die Drehbühne und brachte so wirbelnde Abwechslung und ein Übermaß von komischen Einfällen in das Spiel. *Ludwig Sieverts* Bühnenbilder wirkten wie ein billiger Abklatsch von Hollywood. In der Titelpartie fiel *Herbert Hesse* durch einen schönen männlichen Bariton auf, aber er blieb kühl und ohne darstellerisches Fluidum. *Emmy Hainmüllers* frauliche Sybille, versonnen und zart, fand in dem übermütigen Temperament von *Clara Ebers* das rechte Gegenstück. *Emmerich Weills* Graf Holsten präsentierte sich in nobler Goethe-Maske und *Torsten Ralfs* üppiger Tenor erfüllte den Lüneburg mit jugendlichem Feuer. Dadurch, daß die Nebenpartien besser besetzt waren, als die tragenden Rollen, wurde Dransmanns Oper im Charakter etwas »verschoben«. Der Schlußakt schlug hier, wie in Dortmund, am kräftigsten ein.

Friedrich W. Herzog

DAS PROGRAMM DER REICHSOPER

Während die *Städtische Oper* in Charlottenburg ihren Betrieb allmählich abwickelt, um dann am 7. September als »*Deutsches Opernhaus*« wieder eröffnet zu werden, hat Kammersänger *Wilhelm Rode*, der Intendant der Reichsoper, bereits sein Programm für die neue Spielzeit herausgegeben. Irgendwelche Überraschungen bringt es nicht, mit Ausnahme der Tatsache, daß Richard Strauß' »Rosenkavalier«, dessen Aufführung bisher ein Privileg der Staatsoper war, nun auch für Charlottenburg freigegeben wurde. An Erstaufführungen bzw. Neueinstudierungen sind Wagners »Tannhäuser« und »Tristan und Isolde«, Max von Schillings' in Berlin noch nicht aufgeführter »Moloch« und Kienzls Volksoper »Der Evangelimann« in Aussicht genommen. Hinzu kommen Bellinis »Norma«, Verdis »Macht des Schicksals« und der »Mefistofele« von Arrigo Boito. Zwei Operneinakter, Marschners »Holzdieb« und Dvoraks »Dickschädel«, sind die »Neuheiteu« des Programms, das nach der Seite des zeitgenössischen Schaffens hin noch der Ergänzung bedarf. Über die nunmehr ständige Einführung von Operetten in den Spielplan der Reichsoper kann man geteilter Ansicht sein. Zellers »Vogelhändler«, Millöckers »Bettelstudent« und Heubergers »Opernball« sollen die Kassen füllen.

In die musikalische Führung der Reichsoper teilen sich die in Rechten und Pflichten gleichgeordneten ersten Kapellmeister *Arthur Rother*, bisher Generalmusikdirektor des Dessauer Friedrich-Theaters, und *Karl Dammer*, der musikalischer Oberleiter des Bremer Stadttheaters war. Als Gäste werden Dr. *Karl Böhm*, Dresdens Generalmusikdirektor, und Maestro *Ettore Panizza* von der Mailänder Scala am Pult des Deutschen Opernhauses erscheinen. Von den neu verpflichteten Sängern ist neben Kammersängerin *Luise Willer* von der Münchener Staatsoper und *Elsa Larcon* von der Königlichen Oper in Stockholm der junge Tenor *Valentin Haller* zu nennen. Die Verhandlungen mit *Anni Konetzni*, der Hochdramatischen der Staatsoper, führten zu keinem Abschluß, da die Metropolitan-Oper in New York die Sängerin inzwischen verpflichtet hat. Der geplante Umbau des Opernhauses wurde wegen der für ihn beanspruchten Zeitdauer um ein Jahr verschoben, so daß vorerst nur einige technische Verbesserungen, wie die Tieferlegung des Orchesterraumes und der Einbau einer dritten Schiebebühne, vorgenommen werden können.

Hg.

NUR DIE LEISTUNG SOLL ENTSCHEIDEN!

Wettbewerb der Reichsmusikkammer für junge unbekannte Solisten

Der Führer des Fachverbandes B »Reichsmusikerschaft«, Prof. Dr. h. c. *Gustav Havemann*, hat in Übereinstimmung mit der Reichsmusikkammer die besondere Aufgabe übernommen, den Solistennachwuchs auf allen Gebieten der Musik wirksam zu fördern. Junge in der Öffentlichkeit noch unbekannte Künstler werden hiermit aufgefordert, an einem Wettbewerb teilzunehmen, dessen Zweck die Auswahl der Besten unter ihnen mit dem Ziel wirksamer Förderung durch die Reichsmusikkammer ist. Die Bewerber haben unter Beifügung eines ausführlichen Lebenslaufes und unter genauer Angabe ihres bisherigen künstlerischen Werdeganges ein schriftliches Gesuch bis spätestens 31. Juli d. J. bei der für ihren Bezirk zuständigen Landesmusikerschaft des Fachverbandes B »Reichsmusikerschaft« einzureichen.
Es kommen für den Wettbewerb nur deutschstämmige Künstler in Betracht. Für ihre Beurteilung ist lediglich ihre solistische Leistung ausschlaggebend. Diese wird festgestellt durch einen vom Führer des Fachverbandes B »Reichsmusikerschaft«, Prof. Dr. Gustav Havemann, eingesetzten »Hauptausschuß für Leistungsprüfung« in Berlin. Vor diesem Prüfungsausschuß findet ein Probespiel statt. Die Einladungen zum Probespiel erfolgen nach einer Vorprüfung durch den Leiter der zuständigen Landesmusikerschaft auf dessen Vorschlag durch persönliche Einladung. Reiseentschädigung zum Probespiel kann nur im Falle nachgewiesener Bedürftigkeit gewährt werden. Das Probespiel findet Mitte August in Berlin statt.

Die Bedingungen zum Probespiel sind:

Für Pianisten: Vortrag eines Klavierkonzertes von Beethoven oder Brahms, Liszt, Chopin oder Tschaikowskij. — Vortrag eines Solostückes von Johann Sebastian Bach und einer Sonate von Mozart, Schubert oder Beethoven. — Vortrag eines Klavierstückes von einem zeitgenössischen Komponisten nach freier Wahl.

Für Geiger: Vortrag eines der Violinkonzerte von Beethoven oder Brahms. — Vortrag einer Solosonate für Violine von Johann Sebastian Bach. — Vortrag eines Violinstückes von einem zeitgenössischen Komponisten nach freier Wahl.

Für Violoncellisten: Vortrag eines Violoncello-Konzertes von Haydn oder Schumann. — Vortrag einer Solosonate von Johann Sebastian Bach. — Vortrag eines Stückes für Violoncello von einem zeitgenössischen Komponisten nach freier Wahl.

Für Kammermusikvereinigungen: Vortrag eines Quartetts von Schubert und eines der letzten Streichquartette von Beethoven.

Für Sänger: Vortrag eines Vokalstückes von Heinrich Schütz, Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel (Kantate oder Arie aus einer Passion — möglichst mit Koloratur). — Vortrag eines Liedes von Schubert, Brahms, Hugo Wolf oder einer Ballade von Löwe. — Vortrag eines Gesangstückes von einem zeitgenössischen Komponisten nach freier Wahl.

Aus dem Kreis der Teilnehmer am Wettbewerb werden ausgewählt zwei Pianisten, zwei Geiger, ein Violoncellist, zwei Sängerinnen, zwei Sänger und ein Streichquartett. — Der Reichsverband für Konzertwesen (Fachverband C innerhalb der Reichsmusikkammer) übernimmt es, die größeren Städte und Konzertgesellschaften zu bitten, die ausgewählten Künstler für den kommenden Winter zu Gastspielen zu verpflichten. Jeder für würdig befundene junge Künstler soll mindestens einmal gegen ein Honorar von 200 RM. auftreten. Auch der Rundfunk hat sich in den Dienst des Wettbewerbes gestellt. Der Reichssendeleiter hat zugesagt, jeden der ausgewählten jungen Künstler einmal zu einem Rundfunk-Gastspiel einzuladen, um ihm Gelegenheit zu geben, seine

Leistungen vor einem großen Hörerkreis unter Beweis zu stellen. In Berlin werden die ausgewählten Künstler der Öffentlichkeit durch das Landesorchester, Gau Berlin (Leitung: Prof. Dr. *Gustav Havemann*), vorgestellt.

AMTLICHE MITTEILUNG ÜBER DIE GRÜNDUNG DES „STÄNDIGEN RATS FÜR DIE INTERNATIONALE ZUSAMMENARBEIT DER KOMPONISTEN“

Auf die Einladung des Führers des Berufsstandes der deutschen Komponisten, Dr. Richard Strauß, und des Vorsitzenden des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, Prof. Siegmund v. Hausegger, haben sich in Wiesbaden gelegentlich des Tonkünstlerfestes die Vertreter der nachgenannten Länder versammelt:

Deutschland: E. N. v. Reznicek, Prof. Hermann Unger, Hugo Rasch, Dr. Kopsch, Max Donisch;
Österreich: Dr. Friedrich Bayer;
Belgien: Emil Hullebroeck;
Dänemark: Peder Gram, N. O. Raasted;
Finnland: Yrjö Kilpinen;
Frankreich: Carol-Bérard;
Großbritannien: Maurice Besly;
Island: Jón Leifs;
Italien: Adriano Lualdi;
Polen: Ludomir Rożycki;
Schweden: Kurt Atterberg;
Schweiz: Dr. Adolf Streuli;
Tschechoslowakei: Jaroslav Křička, Direktor Cejka.

Nach einer allgemeinen Aussprache haben die Vertreter dieser Länder einstimmig die Grundsätze einer internationalen Zusammenarbeit der Komponisten gutgeheißen, die anläßlich des Berliner Komponistentages vom 18. Februar 1934 angenommen worden waren und wie folgt lauten:

1. Internationale Zusammenarbeit der Komponisten, um das Urheber-Persönlichkeitsrecht (droit moral) zu schützen und den Schutz dieses Rechtes zu entwickeln;
2. Internationale Zusammenarbeit der Komponisten zum Schutze der berufsständischen Interessen der Komponisten;
3. Internationale Zusammenarbeit der Komponisten für einen künstlerischen Austausch im größten Umfange von Nation zu Nation.

Auf den Vorschlag des Herrn Carol-Bérard, des Vertreters von Frankreich, haben die Delegierten die Entschließung gefaßt, daß, um diese allgemeinen Grundsätze zu verwirklichen, es geboten sei, einen *Ständigen Rat* einzusetzen. Dieser Rat erhält die Bezeichnung:

»Ständiger Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten«
(»Conseil Permanent pour la Coopération Internationale des Compositeurs«).

Der Rat wird zusammengesetzt durch je einen verantwortlichen Delegierten für jedes Land.

Weiter wurde beschlossen, einen Präsidenten und einen Generalsekretär zu ernennen, die in diesen Funktionen die Gesamtheit des Rates zu vertreten haben und nicht ihr eigenes Land.

Zum Präsidenten wurde einstimmig der Meister Richard Strauß erwählt, von dem die Anregung zur internationalen Zusammenarbeit der Komponisten ausgegangen ist, zum

Generalsekretär wurde einstimmig Dr. Julius Kopsch gewählt, der sich der Durchführung dieser Anregung tatkräftig gewidmet hat.
Als Vertreter wurden bestimmt:

für Deutschland (wird durch Richard Strauß bestimmt werden;
„ Österreich: Dr. Friedrich Bayer;
„ Belgien: Emil Hullebroeck;
„ Dänemark: Peder Gram;
„ Finnland: Yrjö Kilpinen;
„ Frankreich: Carol-Bérard;
„ Großbritannien: Maurice Besly;
„ Island: Jón Leifs;
„ Italien: Adriano Lualdi;
„ Polen: Ludomir Rożycki;
„ Schweden: Kurt Atterberg;
„ Schweiz: Dr. Adolf Streuli;
„ Tschechoslowakei: Jaroslav Křička.

Die Länder, die den Wunsch haben, sich den Arbeiten dieses Ständigen Rates anzuschließen und die noch nicht ihren Vertreter bezeichnet haben, werden eingeladen, dies so schnell wie möglich zu tun.
Auf den Vorschlag des italienischen Vertreters, Maestro Lualdi, wird die nächste Zusammenkunft des Ständigen Rates für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten in Venedig stattfinden gelegentlich des Dritten Internationalen Musikfestes (vom 8. bis 16. September 1934), das durch die Zweijahres-Kunstausstellung veranstaltet wird.
Dieses Musikfest, das schon seit 4 Jahren sich wiederholt in dem Geiste des künstlerischen Austausches, wie er durch den Ständigen Rat gewünscht wird, wird in diesem Jahr Werke von Komponisten folgender Nationen darbieten: Deutschland, England, Österreich, Finnland, Frankreich, Rumänien, Sowjet-Rußland, Schweiz, Tschechoslowakei.

Wiesbaden, den 6. Juni 1934.

gez.: E. N. v. Reznicek,
Prof. Hermann Unger, Dr. Jul. Kopsch,
Hugo Rasch, Max Donisch,

Carol-Bérard,
Dr. Friedrich Bayer,
Maurice Besly
Adriano Lualdi
Dr. Adolf Streuli,
Emil Hullebroeck,
Jaroslav Křička,
Direktor Cejka.

Peder Gram,
N. O. Raasted,
Yrjö Kilpinen,
Jón Leifs,
Ludomir Rożycki.

Hier spricht die Hitler-Jugend:

Infolge Wechsels in der Leitung der Abteilung S in der Reichsjugendführung fallen in diesem Hefte die Mitteilungen der HJ aus. Im August-Heft eröffnet Wolfgang Stumme, Referent für Musik in der Reichsjugendführung, eine Artikelreihe, die zu allen musikalischen Fragen innerhalb der kulturellen Bestrebungen der HJ grundsätzlich Stellung nimmt. Außerhalb der offiziellen Veröffentlichungen der HJ bringt DIE MUSIK in diesem Heft einen Artikel »Volkhaftes Musizieren der jungen Generation«, dessen Verfasser F. Gofferje Mitarbeiter im Referat »Volkstum und Heimat« der Reichsjugendführung ist. Die Schriftleitung

* RUNDFUNK-KRITIK *

BERLIN: Richard Strauß' siebzigster Geburtstag war für den Rundfunk Anlaß, sich seines Werkes in größerem Umfang zu bemächtigen, dessen besondere, fast untrennbar mit der theatralischen Erscheinungswelt verbundene Form ihm nicht eben glücklich entgegenkommt. Es ist zweifellos das richtigste Verfahren — und wird es auch bei der Darstellung des Wagnerschen Werkes sein, auf die sich die Rundfunkarbeit der nächsten Zeit vorzugsweise konzentrieren soll — auf jede Anpassung an speziell funkische Wirkungsmöglichkeiten verzichtend, das vollständige musikalische Bild eines Aktes oder einer ganzen Oper zu übermitteln, wobei jedoch immer wieder die sehr selbstverständliche Tatsache zu bedenken ist, daß dieses einseitige Bild ohne sein Korrelat an Dekoration, Licht, Kostüm und Geste, ohne die unersetzliche und gerade bei Strauß innerlichst einbezogene Magie des Theaters zwar den Kenner des Werkes fesseln mag, aber der Menge der Hörer (und der Rundfunk ist doch Volksinstrument!) unklar bleiben muß, so daß die Wirkung mindestens teilweise verwirrend und befremdend sein kann.

Übrigens war in dieser Hinsicht die Sendung, die der *Reichssender Berlin* aus eigenen Mitteln bestritt, glücklich gewählt. In dem Frühwerk »Guntram« überwiegt der Musiker den Dramatiker durchaus, der lyrische Schwung, das beste Teil der bei aller musikalischen Ergiebigkeit doch nur als Vorarbeit wirkenden Partitur, trägt den Hörer über die befremdlich anmutende Problematik der Handlung hinweg. Die disziplinierte Leitung *Hans Rosbauds* und die Besetzung mit teilweise hervorragenden Stimmen war des Anlasses würdig; und die Übertragungen des dritten Aktes der »Arabella« und des vollständigen »Rosenkavalier« aus der Dresdener Staatsoper bestätigten den Ruf dieser klassischen Pflegestätte der Straußschen Oper.

Die Orchesterabende des Berliner Senders haben durch den Dirigentenaustausch mit Frankfurt eine erfreuliche Bereicherung erfahren. Neben *Otto Frickhoeffer*, der ein bedeutsames Reger-Programm und, mit dem Frankfurter Orchester, eine Folge klassischer Musik mit Schuberts C-dur-Sinfonie als Hauptstück dirigierte, hörte man *Hans Rosbaud* gastweise als Leiter des Berliner Funkorchesters; Bruckners achte Sinfonie geriet nicht zu völliger Auslösung der eingeschlossenen mystischen Gewalten, aber zu völliger Klärung des musikalischen Stoffes und der gewaltigen Umrisse der Gesamtform, eine fesselnde Leistung dieses charaktervollen Dirigenten.

Ein weiteres Konzert, geleitet von *Nikolaus von Lukacs*, stellte mit dem fortschrittlichen *Bartok* und den mehr traditionsgebundenen *Dohnany* die entgegengerichteten, aber im gemeinsamen Boden der Volksmusik wurzelnden Bestrebungen der ungarischen Musik gegeneinander.

Die neue Musik beschränkte sich auf kleinere Formen. *Armin Knabs* schöne Variationen über ein eigenes Kinderlied für Streichquartett bestätigen das Bild dieser eigenartigen Begabung, einer starken, in der Tiefe beruhenden Schaffenskraft, die durch die ungezwungene Schlichtheit ihrer Mitteilungsform in Erstaunen setzt. Eine Suite alter Tanzformen für drei Bläser von *Kurt Rasch* gefiel durch anspruchslose Kürze und geistvoll heiteres Musizieren; in *Friedrich Welters* Klavierstücken op. 1 äußerten sich ein norddeutsch schwerblütiges Temperament und ein künstlerisches Feingefühl, das verhaltenen Stimmungen sprechenden Ausdruck zu schaffen weiß. Als Interpreten bekannterer Werke wirkten *Max Strub* und *Willy Hahn*, die *Pfitzners* Violinsonate spielten, ferner *Heinrich Steiner*, der seine Reihe wertvoller Klaviermusik mit Bagatellen von *Joseph Haas* fortsetzte; *August Reuß'* schon früher gesandtes Trio für Flöte, Violine und Viola interessiert durch seine nahe Beziehung zu modernen Schaffenswegen. In der Menge der Lieder fielen wieder *Armin Knabs* Gesänge nach George, Dehmel, Momberg u. a. auf, die alle dieselbe schlichte und zwingende Sprache sprechen. *Julius Weismanns* Lieder mit Klavier, Violine und Violoncello op. 67 sind dankbar in ihrer impressionistisch malenden Darstellungskunst; *Erwin Dressels* heitere Liederfolge »von allerlei Tieren« gehört in das Gebiet der Unterhaltungsmusik, die eines solchen Zuschusses an Qualität höchst bedürftig ist.

Unter den Neuaufführungen des *Deutschlandsenders* besaß *Heinrich Spittas* Chorkantate »Deutsches Bekenntnis« das stärkste Gewicht, ein formbewußt gebautes Stück von starkem ethischen Gehalt, durchaus in der Einfachheit einer Laienmusik gehalten, freilich auch beschränkt auf entsprechend enge Ausdrucksgrenzen. Außerdem hörte man eine Violinsonate von *Heinrich Noren*, ein Klaviertrio von *Fritz Müller-Rehrmann* und ein

charakteristisch profiliertes Streichquartett von *Kurt Fiebig*. Unter der Rubrik »Nordische Musik« ist *Lissie von Rosens* Liederprogramm hervorzuheben; neben den finnischen Meistern *Sibelius* und *Kilpinen* kamen besonders die gefühlsstarke musikalische Natur des Norwegers *Kjerulf* und die mit den reicheren Mitteln des Kunstliedes arbeitende Lyrik des Dänen *Heise* zu starker Geltung. Bei anderer Gelegenheit wurden *Otto Siegl*, *Othmar Schoeck* und *Emil Mattiesen* mit ansprechenden Proben ihres Liedschaffens herausgestellt.

Ein großes Orchesterkonzert im Rahmen der Berliner Kunstwochen gab *Edwin Lindner* Gelegenheit, sich als temperamentvollen Mittler von Haydn, Brahms und Tschaikowskij zu erweisen. Außerdem vermittelte der Sender eine Reihe musikalischer Ereignisse aus dem Reich, als deren wichtigstes ein Konzert von der Tagung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Wiesbaden mit *Wilhelm Kempffs* Violinkonzert und *Gottfried Müllers* »Deutschem Heldenrequiem« erschien, einem Chorwerk von großen inneren Ausmaßen und monumentaler Wirkungsabsicht. Von besonderem Interesse waren endlich zwei deutsch-französische Austauschkonzerte; im ersten dirigierte *Henry Busser* mit gewinnender Noblesse die Berliner Philharmoniker und gab mit einem Programm, das die kleinen Formen zum Nachteil der Gesamtwirkung bevorzugte, einen guten Begriff von der nationalen Eigenart der französischen Musik von Rameau bis zur Gegenwart, im zweiten zeigte sich *Hermann Abendroth* an der Spitze des Nationalorchesters zu Paris mit Werken Wagners, Regers und Beethovens in größter Form.

Werner Oehlmann

HAMBURG: Eine *Max-Reger*-Stunde (für den der Rundfunk noch weiter planmäßig werben sollte), gliederte den anspruchsvollen Stoff geschickt in zwei Teile, durch die Pause einer Zwischensendung getrennt, in denen »Jugendjahre und Aufstieg« und »Meisterjahre« behandelt wurden. Erfreulicherweise wird die »Stunde der Lebenden«, überhaupt das Arbeitsgebiet derjenigen Sendungen, die das junge Schaffen fördern, weiter gepflegt. *Joseph Haas*, dessen Variationensuite über ein Rokokothema zur Aufführung kam, und sein Schüler *Karl Höller*, der mit Recht bereits immer mehr Beachtung auf sich zieht, wurden den Hörern als künstlerisches Profil vermittelt. Eine Sendung »Hamburger Komponisten aus dem Manuskript« brachte Werke von *Walter Girnakis*, *Gerhard Maaß* (dem Leiter des Konzertes), *Ernst Koster*, *Paul Treutler*, *Ewald Hennies* und *Hermann Erdlen*, die das kammermusikalische Klang- und Formprinzip in verschiedener Beleuchtung mit recht frisch und lebendig komponierten Werken in Suitencharakter gestalten. Skandinavische Musik brachte *José Eibenschütz* in einem Konzert, das finnischen Komponisten, mit der ersten Sinfonie von Sibelius, einem recht bedeutenden, herb charakteristischen Erstlingswerk, gewidmet war. *Wolfgang Hattenbach* spielte mit Klangsinn und klarer Technik das wenig bekannte Klavierkonzert »Der Fluß« von Selim Palmgren, das heimatliche Landschaftsstimmung, impressionistisch durchwirkt, in wirkungsvollen konzertanten Klaviersatz verwebt. Busonis Oper »Turandot« wurde zur Aufführung gebracht, ohne daß man die Ansprüche, die das Werk in der stilistischen Wiedergabe stellt, ganz bewältigte. Theodor Storms Novelle »Pole Poppenspäler« wurde aus Flensburg, mit einer umrahmenden Musik von *Alfred Huth*, gesandt. Den Geburtstag von *Hans Pfitzner* ehrte man nur durch eine Aufführung des Klavierquintetts. Als bedeutungsvoll müssen dagegen zwei zeitgenössische Veranstaltungen hervorgehoben werden: zwei Opernsendungen und eine Sendung (in der »Stunde der Lebenden«) mit Instrumental- und Vokalmusik, Künstler verschiedener Generationen, die aber gemeinsam eine Bindung zur Zeit suchen. Die Szenen aus »Michael Kohlhaas« von *Paul von Klenau* zeigten, daß Klenau musikalisch doch mehr aus gleichsam literarischem Gefühl als wirklich spontan in die mittelalterliche und seelische Sphäre seines Textes eindrang. Die Proben aus der Oper »Medea« von *Grovermann*, einem jungen Trapp-Schüler, der sicher Begabung hat, erreichen freilich ebensowenig stärkeren dramatischen Nerv, überzeugende Kraft in der Gestaltung des antiken Stoffes. Der Gesangssätze aus der Oper »Familie Gozzi« von *Wilhelm Kempff* boten, in dieser Konzertform, problemlose Musik feinsinniger, klangvoller Gestaltung, die auf den Pfaden einer Renaissance des nachromantischen komischen Opernstils wandelt. Die dritte Veranstaltung zeitgenössischen Schaffens machte mit den beiden norddeutschen Komponisten *Hermann Simon* und *Hugo Distler* bekannt. Hermann Simon strebt (»Sechs Choräle der Nation«, Lieder »Vom Kinderparadies« für Sopran, Klarinette und Cello) nach volksverbundener Gestaltung, in einer Zielrichtung,

die vor allem aus der Kraft des Wortes die musikalische Prägung gewinnt. Hugo Distler sucht eine neue kultische Ausdrucksform; er sieht eine künftige Entwicklung in einer Überbrückung, Aussöhnung von profaner und sakraler Musikübung. Dennoch überzeugt seine Orgelpartita »Nun komm der Heiden Heiland« noch stärker in der Weiterbildung altertümlicher Klang- und Ausdrucksformen als die weltliche Kantate »An die Natur«.

Max Broesike-Schoen

KÖLN: Ein Vesperkonzert des Kölner Reichssenders brachte Lieder westdeutscher Komponisten, darunter neuinstrumentierte Orchesterlieder von *Hermann Unger*, die sich durch innerliches Empfinden und meisterliche Formbeherrschung auszeichneten; ferner die einer früheren Schaffenszeit entstammenden stimmungsvollen Orchestergesänge von *Ernst Gernot Klußmann*. *Milli Engelmann-Gillrath* und der ungewöhnlich stimmbegabte Tenor *Eugen Engels* waren den Werken geeignete Interpreten.

Rudolf Schulz-Dornburgs auch anderwärts schon bestens bewährtes Reichsfliegerorchester hörte man in einer Übertragung aus der Barmer Stadthalle. Das Konzert gab in mehrchöriger alter Instrumentalmusik *(Pezel, Krieger)* Beispiele, wie auch heute nach dem Vorbilde alter Meister eine akustische Gliederung des Raumes durch getrennt spielende Orchestergruppen möglich ist, zugleich auch ein beispielhafter Hinweis auf Gestalt- und Formmöglichkeit kommender kultischer Volksfeiern großen Stils. Das Bestreben, eine arteigene Fliegermusik zu schaffen, wurde in hohem Maße durch Werke von *Gebhard* und *Höffer* verwirklicht. So gab Gebhard in seinem »Nekrolog auf Manfred von Richthofen« ein nicht nur programmatisches, sondern in der musikalischen Substanz das Erlebnis des Fliegers spiegelndes Werk. Breiteste Volksmassen durch das Mittel der Musik für die nationale Flugidee zu begeistern, ist durchaus begrüßenswert. Jedoch ist bei voller Würdigung beispielsweise des Gebhardschen schönen Werkes die Gefahr des Artistischen auch hier gegeben. Sinngemäße Verdeutlichung solcher Musik (durch das gesprochene oder gesungene Wort) in kantatenhafter Auflockerung scheint bei dem Einsatz eines solchen musikalischen Propagandamittels auch hier notwendig.

Schulz-Dornburgs Orchester spielte die vorgetragenen Werke mit außerordentlicher klanglicher Disziplin.

Paul Hindemiths Sinfonie »Mathis der Maler« erlebte im Reichssender Köln seine Ursendung. Man hätte aber das anspruchsvolle Werk durch eine funkmäßigere Umrahmung auch dem einfachen Hörer näherbringen können, anstatt es rein konzertmäßig und ohne funkgerechte Erhellung seines Wesens, sei es durch suggestive Darstellung der Bilder des Isenheimer Altars, oder auch durch das Dichterwort, abzuspielen. Immer erhebt sich angesichts solcher Werke heute mehr denn je die dringliche Frage nach ihrem soziologischen Ort. Höchsten Lobes wert war die klanglich fein ausgeschliffene und gestalterisch tiefdringende Wiedergabe des Kölner Funkorchesters unter Dr. *Wilhelm Buschkötter*, den man gern häufiger solchen und verwandten Aufgaben gegenüber gestellt sähe. — Ein Hinweis noch auf den jungen begabten Komponisten *Leo Justinus Kauffmann*, der sich in der Musik zu Reinachers Hörspiel »Schritte« als ein origineller, neue Formen des sentimentalen Volksgesanges aufspürender Kopf erwies.

Zu erwähnen ist auch noch die Funktätigkeit des »Kampfchores der Deutschen Christen«, der Bearbeitungen alten Choralgutes unter Einbeziehung von Fanfaren und Trommeln der HJ. in Sätzen von *Gerster*, *Hermann Unger*, *Erpf*, *Klußmann*, *Dörlemann* und *H. Degen* bot, sowie eine neue, auf Schritt- und Körpergefühl basierende Volksmusik anbahnte. Besonders überraschte hier eine kleine Kantate für Chor, Tenorsolo, Orchester und Orgel, ebenso eine Musik zur Heldengedächtnisfeier von *Hermann Unger* durch rhythmische Beschwingtheit und starke Verbundenheit mit dem Geist der heutigen Jugend.

Erich Dörlemann

LEIPZIG: Der *150. Geburtstag von Ludwig Spohr* gab dem Reichssender Leipzig Gelegenheit, auf das Schaffen dieses einst so fruchtbaren Meisters hinzuweisen, dessen größte Werke, Opern, Oratorien, Sinfonien unserer Generation nur noch dem Namen nach bekannt sind, während seine Violinkompositionen auch heute noch von den Geigern geschätzt werden. Eine kleine Auswahl von Violinstücken und Liedern mit Klavier und Violine zeigten die liebenswürdige, etwas weiche Individualität dieses Romantikers. *Gustav Fritzsche*, der Primgeiger des Dresdner Streichquartetts, und die Altistin *Lisa Wechsler* waren diesen Kleinwerken vorzügliche Interpreten. Des *125. Todestages von Josef*

Haydn wurde in einem Konzert gedacht, daneben der 2. Pariser Sinfonie in g-moll, vortrefflich durch das Leipziger Sinfonieorchester unter *Weisbach* gespielt, das Cembalokonzert in D-dur brachte, das Prof. *Hermann Pillney* stiltreu vermittelte, während unsere Opern-Koloratursoubrette *Irma Beilke* in der sehr schwierigen Arie »L'incontro improviso« ihre große Kehlfertigkeit zeigte. Eine *Mozartstunde* brachte teils mehr, teils weniger bekannte »Kleinigkeiten« des Meisters, so neben der köstlichen »Kleinen Nachtmusik« die kurze F-dur-Sinfonie und einige Gesänge, von denen namentlich die Arie »Mia speranza«, von *Lea Welcke-Pillti* mit klarer Stimme gesungen, außerordentliche gesangliche Anforderungen stellt. Auch an einige besonders verdiente *Leipziger Musiker* wurde erinnert, so an den vor zehn Jahren verstorbenen feinsinnigen *Stephan Krehl* (Ouverture zu »Hannele«) und an den vor kurzem 80 Jahre alt gewordenen *Paul Klengel*, der sich in einer von *Andreas Kalb* und *Elisabeth Holzheu* vorgetragenen Violinsuite und den von *Edith Hasselmann* vorgetragenen Liedern als echter Nachromantiker erweist. Schließlich brachte der Leipziger Pianist *Fritz von Bose* sein Klavierkonzert in c-moll zur *Uraufführung*, ein gediegenes, auf klassischem Boden gewachsenes und pianistisch sehr dankbares Werk. — Für »*Neue Musik lebender Komponisten*« setzte sich *Hans Weisbach* in einem Sonderabend ein. Lieder von *Hermann Unger*, durch *Hilde Weyer* vermittelt, sind von schlichter vornehmer Haltung, während *Wolfgang Fortners* Konzert für Streichorchester stark das Konstruktive erkennen läßt. Entschiedene formale Begabung spricht aus den in *Uraufführung* gebotenen »Sieben deutschen Tänzen« von *Sigfrid Walter Müller*, auch *Karl Thiemes* von früheren Aufführungen schon bekannte, »Erzgebirgische Suite« hat durch die jetzige Umarbeitung gewonnen. Der Bachzeit waren zwei Abende gewidmet, deren einer in die häusliche Musikpflege in Bachs Hause blicken ließ, während der andere *Werke von Bachs Söhnen* vorführte. Neben einer Sinfonie von Friedemann vermochte besonders das von *Günther Ramin* und *Theodor Blumer* gespielte Es-dur-Konzert für Cembalo und Pianoforte von Philipp Emanuel sehr zu interessieren, während *Maria Cebotari* vom jüngsten, dem »Mailänder« (Christian) Bach eine Arie mit obligater Flöte mit vornehmer Stimmkultur sang. Dr. *Wilhelm Hitzig* ließ dieser lehrreichen Stunde erläuternde Bemerkungen vorausgehen. — Starken Widerhall hatte die Aufforderung des Leipziger Senders gefunden, der »*die schönste Stimme im Bezirk Leipzig*« suchte. Die ausgesetzten Preise hatten aus den Bezirken Leipzig, Halle, Dresden, Hunderte von Sängern angelockt, von denen für den ersten Singeabend 22, für den zweiten 30 herausgesucht wurden. Bei der Preisverteilung, die nach Abstimmung durch die Rundfunkhörer vorgenommen wurde, gingen als Sieger ein arbeitsloser Bäcker, ein Feinkosthändler und eine Hausfrau hervor, wobei sich herausstellte, daß für den unbefangen urteilenden Laien zweifellos ein bekanntes oder volkstümliches Gesangstück (z. B. »Ich kenn' ein' hellen Edelstein« oder Bajazzo-Prolog) auch das Urteil über die Qualität der Singstimme günstig beeinflußt.

Wilhelm Jung

MÜNCHEN: In der Fülle der Erscheinungen ist der ruhende Pol der ausgezeichnete musikalische Leiter des Rundfunkorchesters *Hans Winter*, dessen Einzelleistungen man gar nicht genauer würdigen kann (z. B. seine vortreffliche Bruckner-Interpretation), der aber stets auf seinem Posten ist und immer Ausgezeichnetes bietet.

Die Folge »*Schöpferische Jugend*« hat bisher noch nicht alle Erwartungen erfüllen können, die man in sie setzte. Immerhin gab es manche anregende Stunde. Guten Eindruck machten sechs Barocklieder für Tenor, Frauenchor, Flöte, Klarinette und Cello des jungen *Heinrich Sutermeister*, die von *Max Meili* und *Zengerle* hingebend interpretiert wurden. Weniger gefühlsstark, als formal sicher gestaltet die Klaviersonate von *Franz Biehl*, die *Kurt Arnold* mit klarer Sachlichkeit vortrug. Klanglich etwas einförmig gab sich das von Dr. *Wieninger* dirigierte Konzert für Orgel (*Gustav Schoedel*) und Bläser von *Fritz Krieger*.

An neuer Musik waren die *Konzertstunden* reich. Erwähnt seien die von *Nelia Cabrussi* mit wohldurchgebildeter Stimme gesungenen neuitalienischen Lieder, die meist stark veristischen Einschlag zeigten. Eine Erstaufführung brachte auch *H. Wismeyer* mit der schön geformten kanonischen Toccata und Fuge von *Richard Schiffers*. Echtes Empfinden spricht aus den von *Otto Hierl* ausgezeichnet gesungenen Tenorliedern von *Anton Würz*.

Oscar von Pander

KONZERT

BERLIN: Der 70. Geburtstag von *Richard Strauß* wurde in Berlin ausgiebig an und von jeder nur irgendwie mit seinem Schaffen in Verbindung stehenden Stelle durch Worte und Töne gefeiert. Den Auftakt gab die *Preußische Akademie der Künste* in einer Feier der Dankbarkeit, wie Professor *Georg Schumann*, der Präsident der Akademie, einleitend bemerkte. Er erinnerte an die Jahre gemeinsamen Kampfes um die Organisation der deutschen Tonsetzer und den Schutz des geistigen Eigentums und bekannte sich zu der Kunst und der Arbeit des hervorragendsten Mitgliedes der Akademie. *Lula Misz-Gmeiner* sang dann Lieder von Strauß und *Karl Klingler* und Georg Schumann vereinigten sich in der Wiedergabe der Es-dur-Sonate für Geige und Klavier zu gediegenem Zusammenspiel. Mit dem *Philharmonischen Orchester* bewältigte *Hermann Abendroth* ein pomphaftes Programm, das vom »Festlichen Präludium« über den »Don Juan« bis zum »Heldenleben« reichte. Und dazu spielte *Poldi Mildner* die »Burleske« für Klavier.

Das in dem Kunstwochen-Konzert der Musikabteilung der Preußischen Akademie der Künste uraufgeführte *Klavierkonzert* op. 25 von *Kurt von Wolfurt* enttäuschte etwas, denn sein konstruktiver Charakter ließ ein einheitliches Gesicht, wie es seine Tripelfuge, besitzt, vermissen. Einem brillant gearbeiteten, aber unklavieristischen Allegro folgt in dem Largo ein breit angesetzter Kantilenenatem, nicht gerade ergiebig, aber doch ausreichend, um zu erwärmen. Das Schlußpresto, mit einem populären Ländler als Seitenthema, verleugnet nicht die Einflüsse Strawinskijs und Prokofiefs, deren monomane Rhythmik auch hier durchbricht. Wolfurts konzertanter Stil sucht einen Ausgleich zwischen der bewegten Linearität Hindemiths und rein stimmungsmäßiger Romantik, aber zwischen Wollen und Vollbringen gähnt ein Bruch, der einer klaren Ausdrucksentwicklung im Wege liegt. *Konrad Hansen* spielte das Konzert mit gesammelter Kraft und Energie.

Friedrich W. Herzog

BOCHUM: Von Winter zu Winter erblickt *Leopold Reichwein* als Städtischer Kapellmeister seine Mission darin, der werktätigen Bevölkerung unseres Ruhrindustriegebietes durch eine Reihe volkstümlicher, verbilligter Konzerte zu sonntäglicher Spätnachmittags- oder Abendstunde im größten Saale nach leichtfaßlichen Einführungsworten unproblematische Kompositionen bekannter deutscher Meister der Tonkunst als Quell der Freude mit in den Alltag zu geben. Bei diesem Beginnen scheut er sich nicht, fortlaufend auch Unterhaltungsmusik zu bieten und sie in mustergültiger Überfeilung mit seinem gediegen arbeitenden Orchesterkörper lebendig zu machen. Besondere Anziehungskraft entfaltet da immer wieder der mit Wiener Grazie und Schwung herausgebrachte Straußsche Walzer, dessen urtümliche Eigenart Reichwein Jahrzehnte hindurch in der schönen Donaustadt studieren konnte. Ungewöhnliches Echo finden die mit feinem Geschmack ausgewählten Gaben auch bei der Jugend, die durch die Organisationen der NSDAP. und des Jugendpflegeverbandes Gelegenheit erhält, zu Tausenden emporweisende Musik genießen zu können. Das letzte Hauptkonzert ließ Bruckners Siebente ausdrucksgesättigt erstehen, und *Friedrich Wührer* spielte mit geschliffener Technik Mozarts c-moll-Klavierkonzert plastisch phrasiert. Gelegentlich des Besuches, den uns das Luftsport-Reichsorchester abstattete, grüßten wir dessen Dirigenten, *Rudolf Schulz-Dornburg*, als hochverdienten Gründer und Erzieher unseres Städtischen Orchesters wieder einmal auf dem Podium und waren ihm für die meisterliche Auffrischung alter Turm- und Kriegsmusik besonders dankbar. *Arno Schütze*, der ständige Pianist des einheimischen Treichler-Quartetts, gab einen anspruchsvollen Klavierabend, dessen Programm uns Bachs c-moll-Partita, als seltenen Genuß Beethovens Diabelli-Variationen und schließlich kleinere Kompositionen von Brahms in durchdringender Deutung schenkte. Die Uraufführung einer »*Wasserfahrt*«-Kantate für Soli, Chor und Orchester von *Otto Andreas Köhler* (Dichtung von Magdalene Benfer) beschäftigte sich mit dem zeitgemäßen Erlebnis einer sommernächtlichen Fahrt zu Dreien im Klepperboot bei Mondschein, Gewitter und Rast im Zelt. Die eigenwüchsige, stimmungsgesättigte Musik Köhlers hat der Tonbewegung durch geschmacksicheren Wechsel des Farbigen und Rhythmischen aparte Reize gesichert. Dominierende Stellung ist der Modulation eingeräumt, die trotz moderner Engführungen und linearer Besonderheiten dem Ohre zusagt. Das Überraschungsmoment des Klingens bringt die feinnervige Behandlung der Orchester-

stimmen, die namentlich das Auftauchen und Verschwinden des sagenhaften Vinetas und Geborgensein nach des Wetters Wüten unter dem Sternenzelt fesselnd malt. Der Chor treibt seine Akkordik durch markige Akzente beherzt voran, was vornehmlich in den Ecksätzen zutage tritt. In den Ausführenden *(Martha Ebert, Luise Bothe, Wilhelm Kraft, Hans Adams*, Gesangschülern Luise Thiemanns und Orchesterschülern Köhlers) hatte der Komponist als umsichtiger Dirigent ein gefügiges Instrument, das seinen Absichten mit Erfolg hingebend diente. *Paul Folges* Kammerorchester gestaltete sinfonische Musik von Haydn und Schubert gewinnend, und *Wilhelmine Biesler* spielte Mozarts Klavierkonzert in d-moll erfrischend. Nicht minder werbend konnte sich Folges künstlerische Erziehungsarbeit im Verlauf eines Chorkonzertes entfalten, das das deutsche Lied im Wandel der Zeiten von 1500 bis heute unter Mitwirkung seines tüchtigen Männergesangvereins »Liederfreund« (Brenschede) und des Bochumer Kammerchores zu Ehren brachte. Auch die Vereinigung zur Pflege alter Haus- und Kammermusik *(Otto Andreas Köhler, Aenne Schneider, Hans Grumbt, Hanna Menzel, Otto Schneeberg, Grete Hardt, Irmgard Lent)* erschien auf dem Plan und widmete ihre erhebende Feierstunde weniger bekannten intimen Schöpfungen Bachs in der Originalbesetzung. *Otto von Irmer* hatte die Einführung in den Schaffensstil des Altmeisters übernommen. Der Melanchthon-Chor *(Willy Mehrmann)* feierte den Lenz, indem er u. a. Niels W. Gades schwärmerische »Frühlingsbotschaft« blühend erstehen ließ. Schließlich sei erwähnt, daß der Männergesangverein »Schlägel und Eisen« *(Rudolf Hoffmann)* Trunks Zyklus »Feier der neuen Front« mitreißend nachgestaltete. *Max Voigt*

CHEMNITZ: »Das nenn' ich mir einen Abgesang.« Mit Reger begann im Herbst die Konzertreihe, mit Beethoven und Bruckner nahm sie ihr Ende. Der Anfang war Huldigung, der Schluß war Bekenntnis. Und war es auch »nur« Beethovens selten gespielte, aber trotz aller Erdennähe ins Kosmische weisende Achte, so zeigt Bruckners Neunte doch weit bestimmter auf das Göttliche, faßt damit das Ziel des Glaubens enger und wird dennoch Ausdruck weitester Menschheit, weil Gott sich in ihr selbst offenbart. Zu solchen Gedanken verdichtete sich erlebendes Hören beider Sinfonien in der Nachschöpfung durch *Ludwig Leschetizky*. Bewußt wird seine Leistung Nachschöpfung genannt, weil sie weder Deutung noch Auslegung, sondern allein *werkgerechtes* Musizieren ist. Zu gleichem Erleben und wertmessenden Erkenntnissen führte die Wiedergabe des Beethovenschen Klavierkonzertes in Es-dur durch *Wilhelm Backhaus* zusammen mit der Städtischen Kapelle unter *Leschetizky*. Körperliches wandelte sich zu Seelischem. Die Tat, die zum Anfang war, ward zur Kunst im Schillerschen Sinne, zur Kunst, deren Werden die Würde der Menschheit formt. Noch einmal gab des Führers Geburtstag der Städtischen Kapelle Gelegenheit, ihr unbedingtes Können und künstlerisches Spiel in den Dienst einer Feierstunde zu stellen. War es Zufall oder Absicht, daß die in Chemnitz lange Zeit nicht gespielte »Pastorale« von Beethoven gerade zur Sinngebung dieser Ehrenstunde wurde? Mir scheint, des Führers »andere Seite«, seine Naturverbundenheit hat hier ihren musikalischen Ausdruck. Daneben bewiesen Prof. *Walter Bachmann* (Dresden) und *Fritz Just* (Chemnitz) ihre pianistische Tüchtigkeit mit zwei ebenfalls selten gespielten Werken, mit dem Doppelkonzert in C-dur von Bach und mit Mozarts Konzert für zwei Klaviere in Es-dur. — Die Kammermusikreihe fand ihren Abschluß mit Spohrs Nonett und dem Forellenquintett von Schubert. Fand dieses romantische Musizieren durch die Solospieler schon frohen Widerhall, so geschah es noch mehr nach dem Schubertschen Werk, das von *Herbert Charlier* geführt wurde, so daß die Künstler zur Wiederholung eines Satzes Anlaß hatten. Wahrlich, ein seltenes Vorkommnis in Kammermusikabenden, bezeichnend aber für das gesunde Verlangen echter Musikfreunde! *Walter Rau*

DÜSSELDORF: *Furtwängler* mit der *Philharmonie* erfreute besonders mit der kristallklaren Ausdeutung von »Zarathustra« und Beethovens Erster. Trotz solch ungewöhnlicher Festgabe darf Düsseldorf stolz auf sein Musikleben sein. Chor-, Orchester- und Kammerkonzerte bringen eine gewaltige Überschau über altes und neues Kulturgut. Daß charaktervolle Musik des Auslandes dabei nicht vernachlässigt wird, bewies ein Abend, an dem *Gieseking* außer der Straußschen Burleske die »Spanischen Nächte« von de Falla spielte, das Orchester mit den »Polowetzer Tänzen« von Borodin und den von Ravel ganz hervorragend instrumentierten »Bildern einer Ausstellung« aufwartete. Vermochte *Hugo*

Balzer mit der Wiedergabe der Vierten von Bruckner, den Mozart-Variationen und der »Vaterländischen Ouvertüre« von Reger, Schuberts »Unvollendeter« und dem Doppelkonzert von Brahms (mit tüchtigen einheimischen Kräften) als sicherer und tief empfindender Künder großer, zum Teil weniger bekannter Meisterwerke zu begeistern, so setzte er sich doch nicht minder tatkräftig für die junge Generation ein. Es erklangen die ansprechende Sinfonietta von Arnold Ebel und die von außergewöhnlichem inneren und äußerem Können zeugenden »Morgenrot«-Variationen von Gottfried Müller. So vielseitig dies Bild aus kurzer Zeitspanne, so allumfassend aber auch das Gestaltungsvermögen Balzers, der über die technische Beherrschung hinaus auch stets den Wesenskern der unterschiedlichsten Stilgattungen mit zwingender Klarheit erfaßt. Da er zugleich oberster Leiter unserer Bühne ist, so geben solche Leistungen beredtes Zeugnis von seiner Arbeitskraft und -freudigkeit.

Die letzte Kammermusik war den Zeitgenossen vorbehalten. Ludwig Webers stark empfundene »Streichermusik« endet auffallenderweise wenig lebenbejahend, Weismanns »Verklärte Liebe« ist erfüllt von der Intensität der Spätromantik, und Kaminskis Quintett ringt sich aus aller Verhaltenheit oft zu unverfälschtem Musikantentum durch.

Von allem übrigen nur das Wichtigste in Kürze. *Willy Hülser* nötigte mit dem »Wohltemperierten Klavier« höchste Achtung vor solch kultureller Tat ab. Aus Anlaß des 80-jährigen Bestehens des Quartettvereins brachte *Max Beschle* von Baußnerns innerliche, doch reichlich lang geratene Fünfte. *Heinz Allhoff* erfreute nicht nur durch die Wärme seines Baritons, sondern brachte auch einen stimmungsvollen Liederzyklus zur Uraufführung.

Carl Heinzen

FRANKFURT a. M.: Die Frankfurter *Museumsgesellschaft* hat nach dem Festkonzert aus Anlaß ihres 125jährigen Bestehens ihr normales Programm mit vier Sinfoniekonzerten und vier Kammermusiken fortgesetzt und beendet. *Bertil Wetzelsberger* dirigierte an der Spitze des Städtischen Orchesters feinfühlig und sorgsam außer bekannten Werken von Haydn und R. Strauß die *Variationen über ein eigenes Thema* von *Gerhard Frommel*, der unter seiner Leitung als Kompositionslehrer an Dr. Hochs Konservatorium tätig ist. Eine volksliedartige, apart harmonisierte Weise wird in fünf Satzcharakteren abgewandelt und in ihren Ausdrucksmöglichkeiten ausgeschöpft. Frommel arbeitet sicher, sauber, mit Empfindung, etwa auf der Linie Brahms, Reger, Pfitzner. Sein persönliches Profil ist ein lyrisches. Wenn er seine Erfindung ins Große steigert, gerät er leicht ins Konventionelle. *Karl Maria Zwißler* erschien zweimal am Pult. Er bewies den weiten Radius seines Musiziertemperaments an rein sinfonischen Werken von Mozart, Debussy (Nocturnes), Rudi Stephan, Pfitzner, aber auch als elastischer Begleiter der Klavierkonzerte von Schumann und Tschaikowskij. Zwißler ist ein durchaus selbständiger Musiker, ein das Werk sozusagen voraussetzungslos durchdringender und ebenso behutsam wie gesammelt aufbauender Orchesterführer. Mit *Pfitzners* cis-moll-Sinfonie übte er auf die, denen diese hoch verdichtete und hoch expressive Musik überhaupt zugänglich ist, eine besonders starke, bleibende Wirkung aus. Dieser Abend, diese Wiedergabe bewies, daß man das Werk öfter und so aus den Zellen nachgestaltet hören muß, um seinen ganzen, freilich abseitigen Gehalt und Gestaltwert zu erfahren. Im letzten »großen« Museumskonzert dirigierte *Georg Ludwig Jochum* (Münster) nur Beethoven. Ein Musikant und eine Dirigierbegabung, vorerst noch geneigt, im Formalen und in der Dynamik über die Stränge zu hauen. Der Eindruck seines frischen Talents überwog so sehr alle Unfertigkeit, daß Generalintendant Meißner es riskierte, Jochum von Münster nach Frankfurt zu berufen, um ihm künftig die Mehrzahl der Museumskonzerte zu übergeben. (Zwißler soll hauptsächlich der Oper, Wetzelsberger sehr wesentlich der Leitung des Konservatoriums sich widmen.) Solisten dieser großen Museumskonzerte waren: *Edwin Fischer*, der mit Zwißler zusammen wunderbar formvoll das Konzert von Schumann vortrug, *Beveridge Webster*, der als Virtuose Eindruck machte, *Wilhelm Backhaus*, der seinen alten Ruhm erneuerte, und neben diesen Pianisten der vorzügliche Geiger *Georg Kulenkampff* als Interpret des Mendelssohn-Konzerts. In den Kammermusiken der Museumsgesellschaft glänzte das »Quartetto di Roma«; erfreute *Rielle Queling* mit ihren drei Spielgenossinnen; debütierte erfolgreich ein von *Chlodwig Rasberger* geleitetes zwölfköpfiges *Frankfurter Kammerorchester*« u. a. mit einer farbigen und beschwingten *Sinfonietta* von *Wilhelm Petersen;* begeisterte *Edwin Fischer* mit seinem Kammerorchester im Zeichen der Namen

Gabrieli, Händel, Bach, Mozart. Das andere große Konzertinstitut unserer Stadt: der *Frankfurter Orchesterverein*, der zusammen mit dem Rundfunk das Rundfunk-Symphonie-Orchester unterhält, trat mit noch drei großen Veranstaltungen hervor. *Hans Rosbaud*, der alle diese Konzerte leitet und von jeher um ein geistig bewegliches Programm besorgt ist, vermittelte u. a. die Ouvertüre »Zur Namensfeier« von Beethoven, sechs »*Alte Grabinschriften*« von *Debussy*, sehr intensiv orchestriert von *Erich Schmidt*, das Rondo Arlecchinesco von *Busoni*, sowie die *Sinfonie* op. 30 von *Alexander Friedrich von Hessen* und die Konzert-Ouvertüre »*Lützow*« von *Lothar Windsperger*. Die Sinfonie des früheren Landgrafen zeigt in fast einstündiger Dauer die von den klassisch-romantischen Vorbildern geschaffenen Grundmaße und Satzcharaktere. Sie verbindet aber mit dieser Grundhaltung auch programmatische Ausdrucksabsichten. Die massive Satzweise und Instrumentation in »neudeutscher« Art formt eine Tonsprache, die Anregungen von Brahms bis zu Strauß und Mahler auswertet, manchmal aber auch in lichten und zarten Formulierungen neufranzösischen Vorbildern folgt. (In der Tat hat der von Brahms stark beeindruckte, bei Herzogenberg, Bruch, Weingartner und Draeseke gebildete Komponist auch von Fauré starke Antriebe erfahren.) Die wirksamsten Teile des Werkes sind das Scherzo, das aus einem originellen pizzicato-Motiv der Bässe hervorwächst, und die groß angelegte, wuchtig gesteigerte Adagio-Trauermusik mit einer waffentanzartigen Episode. Die Ouvertüre von Windsperger, auf Bestellung des Rundfunks geschrieben, ist mehr als eine Gelegenheitsarbeit, nämlich ein vollwertiges sinfonisches Stück, das Webers Chor von der »wilden, verwegenen Jagd« zum Ausgangserlebnis einer eigenen Vision nimmt, die mit neuzeitlichen Mitteln des Tonsatzes und der Instrumentation heraufbeschworen wird. Die heroischen Teile werden durch eine Lyrik von eigener Zartheit durchbrochen. Ein charaktervolles Werk an die »Zeit«, aber abseits von der »Konjunktur«. Eine verdienstliche Tat *Rosbauds* war die Konzertaufführung des »*Barbier von Bagdad*« von *Cornelius*; leider in der Einrichtung Mottls und leider nicht ganz so poetisch in der Wiedergabe, wie diese Musik gemeint ist, gleichwohl für die vielen, die das Werk noch nicht kannten, ein hocherfreulicher Eindruck. Die Solisten der zwei sinfonischen Abende: *Alma Moodie* und *Rudolf Bockelmann*. Aus der Zahl der anderen Konzerte hoben sich heraus: ein Beethoven-Abend des Meisterpianisten *Alfred Hoehn*, die Orgelabende des hervorragenden Organisten *Helmut Walcha* in der evangelischen Friedenskirche, eine Aufführung der *Johannes-Passion*, in der *Prof. Fritz Gambke* die Chöre: Cäcilienverein, Rühlscher Gesangverein, Lehrersängerchor und Frankfurter Singakademie wirksam zusammenfaßte, und vier Abende des *Lenzewski-Quartetts*, das in seiner neuen Besetzung: Lenzewski, Gaubatz, Schmidt und Spahlinger mit der Zeit auf eine ständige gediegene örtliche Kammermusikpflege hoffen läßt. In diesen Kammermusiken, die zu sehr niederem Preis zugänglich waren, fand ein *Streichquartett* in d-moll von *Frommel*, das lineare Tendenz mit harmonischem Grundgefühl vereinigt, ein aufmerksames und das f-moll-Quartett von *Hindemith* bemerkenswerterweise ein spontan beifallsfrohes Publikum.

Karl Holl

GELSENKIRCHEN: Musikdirektor Dr. *Hero Folkerts* krönte seine erste künstlerische Aufbauarbeit als Leiter der städtischen Konzertveranstaltungen in Gelsenkirchen-Buer durch die Aufführung der Romantischen Kantate »Von deutscher Seele« (Pfitzner), der im Zusammenhang mit dem 50jährigen Bestehen des Städtischen Musikvereins Gelsenkirchen eine außergewöhnlich festliche Note aufgeprägt wurde. Im Verlauf der Wiedergabe erinnerte man sich dankbaren Herzens jener Dirigenten, die hier während der verflossenen fünf Jahrzehnte mit opferfreudigem Sinn einen Vokalkörper von Rang heranbildeten, dem es gelang, der Industriebevölkerung des Ruhrlandes wiederholt nachhaltig wirkende Aufführungen großen Formats zu bieten. Es waren die Musikdirektoren *Witte* (Essen), *Arno Schütze* (Bochum), *Richard Jopke* (Düsseldorf), *Willy Mehrmann* (Herne, jetzt Bochum) und *Paul Belker* (Buer). Auch für Pfitzners Werk verbürgten die Musikvereine Gelsenkirchen und Buer eine Qualitätsleistung. Das verstärkte Gelsenkirchener Sinfonieorchester begleitete den Bilderzyklus exakt und geschmacksicher gestuft. Über allem Klingen aber waltete die bestimmte, mitreißende Führung *Hero Folkerts*, welche den verzweigten Tonapparat zu geschmeidig fließender, beseelter Tonentfaltung veranlaßte. Ein erstklassiges Soloquartett war mit *Amalie Merz-Tunner*, *Eva Jürgens*, *Hans Sträter* und *Ewald Kaldeweier* verpflichtet. Die Orgelpartie spielte

Liselotte Moog aufmerksam. Als weitere wichtige Veranstaltung verdient vermerkt zu werden, daß *Arnold Merkelbach* in der Ausstellungshalle mit einem Aufgebot von über tausend Streitern aus verschiedenen Chorvereinigungen, mit dem Sinfonieorchester und den Solisten Nellius' Kantate »Von deutscher Not« als örtliche Erstaufführung erlebnisstark nahezubringen wußte. *Max Voigt*

HAMBURG: Verdis »Maskenball«, früher — ehe die Verdi-Neubelebungen begannen — die einzige Oper aus der Übergangszeit Verdis zur »Aida«, die sich dauernd im Spielplan behaupten konnte, kam szenisch und musikalisch in neuer Einstudierung heraus. Die Phantasie des Regisseurs kann sich am »Maskenball«, in dem stärker einige Elemente der französischen großen Oper wirksam werden — Verdi steht häufig in seinen Werken zwischen Italien und Frankreich, ohne sich je völlig zu verlieren —, sicher bildnerisch einfallsreich entzünden. Der Romantik der Viktor Hugo-Sphäre steht der repräsentative äußere Rahmen der politischen Handlung gegenüber. *Rudolf Zindler* wählte, im Verein mit den Bühnenbildern von *Gerd Richter*, für die Kostüme etwa die Zeit Rembrandts und van Dycks. Das machte freilich, in der angestrebten historischen Treue, einige Szenen etwas schwerer, gewichtiger, als es der südlichen Atmosphäre der Musik an sich günstig sein mag. Auch sonst neigte der ganze Stil der Aufführung mehr zu musikdramatischer Färbung, auch in der musikalischen Leitung *Eugen Jochums*. Die sorgfältig vorbereitete Aufführung war im übrigen in den Hauptrollen mit *Hertha Faust* (Amelia), *Paul Kötter* (Gouverneur), *Mathieu Ahlersmeyer* (Réné), *Saline Kalter* (Ulrica) besetzt. Obwohl die Voraussetzungen etwas ungünstiger lagen, hat man auch in diesem Jahr den »*Parsifal*« in der Karwoche gebracht. *Richard Richter* gelang es, eine saubere, in der symphonischen Wirkung plastische Aufführung herauszubringen, die in *Sabine Offermann* (Kundry), *Hans Grahl* (Parsifal), *Mathieu Ahlersmeyer* (Amfortas), *Herm. Marowski* (Gurnemanz), *Julius Gutmann* (Klingsor) musikdramatisch gehaltvolle Helfer hatte. Der Wunsch bleibt freilich bestehen, daß der »Parsifal« im nächsten Jahr einmal gründlich neueinstudiert werden möge (noch immer vermißt man z. B. eine szenische Lösung der Verwandlung im ersten Akt, die den tief mystischen Gedanken Wagners »Zum Raum wird hier die Zeit« in optische Symbolik umsetzt). Zwei Gastspiele der Stagione d'Opera italiana in der Schiller-Oper mit Rossinis »Barbier« und dem »Rigoletto« unter Maestro *Arturo Lucon* führte in zwei individuelle Gebiete italienischer Opern- und Darstellungskunst: die absolute »maestoria« im Buffostil, die wir bewundern, und eine, für den deutschen Hörer fesselnde, aber ganz national abgegrenzte Gestaltung eines tragischen Stoffes, die aus dem Geist der Oper als einem Kunstwerk der Stimme, des Affekts geboren wird. *Max Broesike-Schoen*

LEIPZIG: Als Ausklang der zu Ende gehenden Konzertspielzeit brachte die *Neue Leipziger Singakademie* Anfang Mai in der Alberthalle noch ein größeres zeitgenössisches Chorwerk zur *Erstaufführung*, die Kantate »*Eines Menschen Leid*« von *Otto Siegl*. Die Textworte, nachgelassene Gedichte von Ernst Goll, steigern sich von der hoffnungsfrohen Sehnsucht der Jugend zu verhaltener Lebensfreude, um gegen Schluß in ernsten Betrachtungen zu versinken. Diese etwas pessimistische Grundeinstellung des Textes teilt auch die Musik. Der in Österreich geborene, jetzt in Deutschland lebende Komponist ist noch nicht ganz frei von den Fesseln der Musik des letzten Jahrzehnts. Nichtsdestoweniger weist seine Tonsprache in den gesanglichen Partien und am meisten in den reinen Orchestersätzen viel eigene Züge und eine bemerkenswerte melodische und koloristische Veranlagung auf. Das im Gesamteindruck recht bedeutsame Werk des ernstgerichteten Tonsetzers erfuhr durch *Otto Didam* und seine, die großen chorischen Schwierigkeiten glänzend bewältigenden Sänger, denen sich in *Anny Quistorp* und *Philipp Göpelt* treffliche Solisten zugesellten, eine ausgezeichnete Wiedergabe und erzielte einen starken Publikumserfolg.

Das *Landeskonservatorium* verband seine diesjährige Opernaufführung mit einer Ehrung von *Richard Strauß* aus Anlaß des bevorstehenden 70. Geburtstages des Meisters. Aus diesem Grunde hatte man nicht wie sonst zu einer bekannten Repertoireoper gegriffen, sondern ein Werk ausgewählt, das an Kompliziertheit kaum seinesgleichen hat: zu »*Ariadne auf Naxos*« (zweite Fassung). Dieses ein Ensemble von Gesangsvirtuosen voraussetzende Werk ist für Schülerdarsteller doppelt schwierig, weil diese für die stilistische Mischung der opera seria und der opera buffa in der ihnen geläufigen Opernliteratur kaum

irgendwelche Vorbilder finden. Daß das Wagnis einer solchen Aufführung so gut gelang, spricht ebenso für das Talent der jungen Sänger, wie für die Erfahrung und Energie der Opernschulleiter. *Hans Lißmann* hatte als Spielleiter auf der behelfsmäßigen Bühne des großen Saales ansprechende Bühnenbilder gestellt und für ein ungezwungenes und freies Zusammenspiel gesorgt; Dr. *Max Hochkofler* sah sich für seine monatelange, sorgsame Studierarbeit durch gutes Gelingen bestens belohnt; sehr anerkennenswert hielt sich das lediglich aus Schülern bestehende Orchester. Von den mit Lust und Liebe mimenden jungen Sängern verdient die fast bühnenreife Ariadne von *Charlotte Leonhardt* hervorgehoben zu werden, in deren üppiger und strahlender Stimme aller Voraussicht nach der deutschen Bühne ein echter dramatischer Sopran heranreift.

Mit Eintritt der wärmeren Jahreszeit haben auch die von der Kulturpolitischen Abteilung der NSDAP. im Vorjahre eingerichteten *Serenadenabende* in dem hierzu sehr geeigneten, stimmungsvollen Lichthof des Neuen Grassimuseums wieder begonnen. Diese an den Brauch des 18. Jahrhunderts anknüpfenden Freiluftmusiken erfreuen sich großer Beliebtheit und bringen uns eine neue Form volkstümlichen Konzertierens. Das ausführende *Orchester der Kulturpolitischen Abteilung* unter *Hanns Ludwig Kormann* spielte bislang meist Divertimenti, Sinfonien usw. aus der Mozart- und Haydnzeit, doch sollen in Zukunft nach Möglichkeit auch neuere Werke berücksichtigt, die Abende auch durch Hinzuziehung des vokalen Elements (Madrigalchöre) abwechslungsreicher gestaltet werden. *Wilhelm Jung*

MÜLHEIM (Ruhr): In welcher befruchtenden Weise sich jeweils die Idee der »Chorgemeinschaft« des hier seit kurzer Zeit beheimateten vielgenannten westdeutschen Komponisten *Ludwig Weber* auszuwirken beginnt, ist in den Spalten dieser Zeitschrift schon im Rahmen eines Sonderreferats aus der Feder *Friedrich W. Herzogs* (April 1934) eingehend besprochen worden. Mir verbleibt deswegen nur noch wenig nachzutragen von dem, was in den jüngst verflossenen Monaten auf musikalischem Gebiete sonderlich von sich reden machte. *Hermann Meißners* starke Gabe, künstlerisch wertvollste vokale Erziehungsarbeit zu leisten und alle Stimmkräfte seiner stilkundigen städtischen Chorvereinigung für große Aufgaben geschliffen einzusetzen, bewährte sich aufs neue während der Wiedergabe des Magnifikats von Bach und Schlußchores der Neunten Beethovens. Bedeutsame Helfer bei diesem Unternehmen waren ihm namhafte Solisten und das Duisburger Städtische Orchester. Rein instrumentale Leistungen führten zu Werken von Haydn, Beethoven, Respighi und Haas, die des Dirigenten technische Sicherheit und elastische Deutungsweise mit Erfolg kenntlich machten, zugleich auch bewiesen, daß von ihnen klassisches und modernes Tongut ohne unterschiedliche Liebe in Pflege genommen werden. *Siegmund Bleiers* tüchtige geigerische Kunst beschenkte uns mit Busonis Violinkonzert. Ein Gastkonzert der Berliner Philharmoniker unter *Furtwängler*, das bei Mozart, Beethoven und R. Strauß verweilte, wurde neben dem Abend der Weberschen »Chorgemeinschaft« mit seinem streng persönlichen Gesicht das repräsentative Ereignis des Konzertwinters. Das Überraschungsmoment ruhte in der meisterlich plastischen Auslegung des »Zarathustra«. Die Heimatwoche nutzte Musikdirektor *Düster* (Duisburg) mit seinem Männergesangverein »Frohsinn« und *R. Hohberg* als Solisten, die belustigende Examenszene der »Jobsiade« Dr. *Arnold Kortums* (Mülheim-Bochum) in der Vertonung des Bochumer Kirchenmusikdirektors *August Große-Weischede* aus der Versenkung zu holen und sorgsam entstaubt zu zündender Wirkung zu bringen. *Max Voigt*

MÜNCHEN: Ein Meisterkonzert von allerstärkstem Eindruck war der Abend der Berliner Philharmoniker, den *Furtwängler* auf seiner Durchreise durch München gab: Brahms F-dur Sinfonie und Beethovens Sinfonie in c-moll in vollendeter Wiedergabe. Im übrigen flaut die Konzertspielzeit stark ab. Die Münchener Philharmoniker haben ihr Sommerquartier in Kissingen bezogen. Der Lehrergesangverein gab sein Frühjahrskonzert: Haydns »Jahreszeiten« unter Leitung *Hans Knappertsbuschs*, ein Abend, der weder in der stilistischen Durchführung, noch in der Auswahl der Solisten glücklich war. Ungeheuere Beifallsstürme umbrausten die scheidende *Luise Willer* an ihrem Abschiedsabend, an dem die allgemein beliebte und verehrte Altistin der Bayrischen Staatsoper Lieder von Brahms, Pfitzner, Wolf und Strauß zum besten gab. *Oscar von Pander*

NÜRNBERG: Es ist leider nur allzu wenig bekannt, daß der neuen Musik in den *»Kammerkonzerten zeitgenössischer Musik«* des Dr. *Adalbert Kalix* alljährlich in Nürnberg eine Basis geschaffen wird, die man gegenwärtig selbst in den berufenen Musikzentren Deutschlands vergeblich suchen wird. Acht solcher Abende mit 55 Werken hatte Kalix in diesem Winter herausgebracht. In zwei Konzerten war dem neuen Liede breitester Raum gegeben. Den nachhaltigsten Eindruck schuf der junge *Joseph Kauch* mit dem großangelegten polyphonen Aufbau Langbehnscher Dichtungen, denen die Intensität der vokalen Stimmführung beseelten Ausdruck verleiht. Auf dieser Höhenkurve halten sich auch die Gesänge des stark begabten Bambergers *Karl Schäfer*. Daneben hörte man noch mehr oder weniger Beachtliches von *Heinz Pauels*, *Armin Knab* und *Rudolf Herbst*. *Henriette Klink-Schneider* und *Lissy Bühler* waren die zuverlässigen Interpretinnen. Mit seinem Bruder Eugen setzte sich *AdalbertKalix* für ein reich figuriertes, überkontrapunktiertes Werk für zwei Klaviere von *Fidelio Finke* ein. Fesselnder, weil stilistisch geschlossener, wirkte die frühe Klaviersuite *Bela Bartoks* (op. 14), als die akkordisch allzu breiige, formal stark überlastete Klaviersonatine von *Alfredo Casella*. Diese Form wird wesentlich besser beherrscht und individueller behandelt in *Phil. Jasnachs* strukturvoll groß angelegter Klaviersonatine, die *Hertha Kübler* stilistisch vortrefflich herausarbeitete. *Ott. Respighis* Violinsonate nähert sich melodisch dem romantisch mitteleuropäischen Schönheitsideal. Sie wurde von *Hedwig Fritton* (Klavier) und *Ludwig Pogner* (Violine) auch in ihrer differenzierten Klanglichkeit gut getroffen. Unter dem Motto »Geistliche Kirchenmusik der Gegenwart« bot Kalix eine wertvolle Choralmotette von *Hugo Distler*, Choral- und Orgelmusik von *Ernst Pepping*, *Adolf Pfanner* und *Hans Gebhard*, und schließlich noch den 130. Psalm und die Orgelchoralsonate von *Heinrich Kaminski*. In *Walther Körner* (Orgel), *Anita Lauer-Portner* (Violine), *Emmi Strobel* (Sopran) und dem Nürnberger *Bachchor* hatte Kalix berufene Helfer.

Zwei sehr bemerkenswerte Talentproben neuer Musik vermittelte in den Städtischen Kammerkonzerten das *Städtische Streichquartett* mit Werken von *Willy Spilling* und *Hans Gebhard*, die beide viel Eigenbegabung und Können erkennen ließen. Einen großen Erfolg erzielte der *Lehrergesangverein* mit *Joseph Haas'* Legende von der Heiligen Elisabeth unter der Leitung *Fritz Binders*, mit *Rosalinde v. Schirach* als stimmlich hochkultivierten Solistin. — Im benachbarten *Fürth* hatte der *Philharmonische Verein* unter der Leitung des Intendanten *Willy Seidl* eine Hugo-Kaun-Feier größeren Formates veranstaltet, bei der mit der Tochter des Komponisten *Maria Kaun* als Solistin, das Chorwerk »Mutter Erde« im Mittelpunkt stand.

Wilhelm Matthes

SALZBURG: Mozarteums- und Stadttheaterorchester marschieren in Auswirkung des im Herbst entstandenen Konflikts noch immer getrennt, was beide Teile daran hindert, sich größeren Aufgaben zuzuwenden. So beschränkte sich *Bernhard Paumgartner* mit dem Mozarteumsorchester auf einige Konzerte in engem Rahmen, wobei *Moriz Rosenthal* und *Ralph Langnese*, ein Züricher Pianist, der dem Beethovenschen Es-dur-Konzert auffassungsmäßig noch nicht voll gewachsen schien, solistisch tätig waren. Die Theatermusiker wählten sich für ein Programm Wiener Musik den Dirigenten der »Ravag«, *Josef Holzer*, zum Leiter. Das Hauptinteresse wandte sich wieder dem Kammermusizieren zu, dem in dem Abonnementszyklus *Karl Stumvolls* frischer Auftrieb gegeben wurde. Besonderen Zuspruchs erfreuen sich die Abende mit alter Musik auf alten Instrumenten. Hier traten zu den des öfteren gewürdigten Künstlern nun *Nettie Nye* (München) mit etwas farblosen Vorträgen Mozartscher Lieder und das Ehepaar *Rose* und *Nicolai Radulescu* hinzu. Dieser rumänische Künstler musizierte stilvoll und lebendig und erfreute besonders durch die Wiedergabe eines reizenden Cembalokonzerts vom jüngsten Sohne Bachs. Seine Gattin weiß ihre kräftige, glanzvolle Stimme auf anmutige Weise in den Dienst alter Gesangskunst zu stellen. In einem Schubert-Dvorak-Abend kamen ausschließlich Salzburger Künstler zu Worte und erfreuten durch fein zusammengestimmtes Spiel. Im Programm des Celloabends Wolfgang Grunskys interessierte besonders eine stilschöne Wiedergabe der Beethovenschen A-dur-Sonate und die Uraufführung der »Konzertanten Suite« von *Robert Scholz*, der wohl doch der anspruchsvollere Name »Sonate« gebührt. Der begabte Salzburger Künstler hat hier nicht nur dem Cellisten, sondern auch dem Pianisten, der er bei dieser

Aufführung selbst war, mit einem virtuosen, geradezu prunkvollen Part ausgestattet. Die lebensvolle, von gediegener Satzkunst zeugende Musik zeigte beide Ausführende in guter Verfassung und wird auch anderwärts beifällige Aufnahme finden. Einen einzigartigen Genuß bereitete ein Kompositionsabend *Friedrich Frischenschlagers* in der Franziskanerkirche. Man lernte den Künstler hauptsächlich aus neueren Werken wieder von verschiedensten Seiten kennen, spürte aber überall ernstes, verantwortungsbewußtes Wollen einer grundpoetischen Natur, das in gründlicher Beherrschung des Handwerks eine sichere und restlose Verwirklichung findet. Wir nennen etwa das eigenartig archaisierende Erntefestspiel »Ruth«, das mit kanonischen Zwischenspielen von Solovioline und Orgel durchsetzte Gesangsstück »Gebet der Demut« und an dem Vorbild Bach gebildete Orgelmusik. In einer Suite über ein deutsches Volkslied« für Solovioline zeichnete sich besonders der Geiger *Norbert Hofmann* aus, der infolge starker technischer wie auffassungsmäßiger Begabung sich in Salzburg dauernd steigernder Beliebtheit erfreut. Um den gesanglichen Teil des Programms war die mit ausdrucksvoller Sitmme begabte Grazer Künstlerin *Grete Eser-Thewanger* erfolgreich bemüht. *Hans Peter Huber* holte aus der Orgel feine Wirkungen heraus. Ein Ereignis besonderer Art war die (zugleich österreichische) Erstaufführung von Bachs »Kunst der Fuge«, und zwar in der Bearbeitung für zwei Klaviere von Erich Schwebsch. Mit ihr haben sich die Brüder *Heinz* und *Robert Scholz* ein besonderes Verdienst erworben, zumal die Darbietung von gewissenhaftester Durcharbeitung zeugte und einen tiefen, bleibenden Eindruck hinterließ. Die »Salzburger Liedertafel« trat mit einer Aufführung von Max Bruchs »Lied von der Glocke« hervor. Die besondere Leistung von *Josef v. Manowardas* (Wiener Staatsoper) führte leider dazu, daß der Abstand der immerhin tüchtigen Salzburger Solisten zu deutlich merkbar wurde. Die Hamburger Schiller-Oper brachte uns eine Aufführung von Eugen d'Alberts »Mr. Wu«, die jedoch hauptsächlich durch den prominenten Gast in der Titelrolle ihre Rechtfertigung fand.

Dr. Roland Tenschert

STUTTGART: *Wilhelm Furtwängler* berührte auf seinem Siegeszug mit den Berliner Philharmonikern auch unsere Stadt und fand hier eine festlich-freudige Aufnahme. *C. Leonhardt* beschenkte uns mit der Neunten von *Bruckner* in ihrer Originalfassung, wobei der mächtige Ideengehalt dieser Sinfonie geradezu überwältigend in Erscheinung trat. — *Karl Hasses* Streichquartett, besten Händen übergeben, nämlich denen der *Wendling*schen Vereinigung, prägte sich mit seinem langsamen Satz am nachhaltigsten ein. In einem der Konzerte der Württ. Hochschule für Musik war u. a. ein kurzes Streichquartett von *Ad. Fecker* zu hören, das, wennschon Schülerarbeit, doch durchweg aus klingender Musik bestand. Durch einen eigenen Abend machte *Georg v. Albrecht* auf sich als einen Komponisten aufmerksam, dem immer gute Einfälle zur Verfügung stehen und der das romantische Ziel vor Augen hat.

Alexander Eisenmann

OPER

BERLIN: Die Notwendigkeit, *Bizets* schon wegen des schwachen Textbuches von *Carré-Cormon* theatralisch erfolglose Oper »*Die Perlenfischer*« aus der verdienten Versenkung zu holen, ist nicht recht einzusehen. Nichts gegen Bizets »Carmen«, aber diese ein Jahrdutzend früher entstandene Oper ist ein so belangloses Weik, daß nicht einmal die französischen Bühnen sich um eine Ereuerung bemühen. Die in der Staatsoper gespielte Bearbeitung von *Günther Bibo* (!) und *Curt Prerauer* (?) beseitigt zwar das Happy-end der indischen Liebesgeschichte von der keuschen Bajadere und dem Jägersmann, aber der Kitsch der Handlung bleibt, trotzdem die schöne Leila ihr Glück nicht findet, sondern sich nach dem Tode ihres Jägers Senta-gleich ins Meer stürzt. Geblieben ist auch die Drehorgelmusik, die nur in dem berühmten konzertanten Duett der um die Gunst der Bajadere buhlenden Männer zu höherer Originalität ansteigt. Das übrige ist banale Lyrik, ausgelaufene Salonmusik und koloraturistische Süßspeise mit exotisch gefärbten Chören als Hintergrund. Angesichts dieser Orgie in westlichem Klingklang ist der Ruf nach deutscher Musik mehr als berechtigt. Unter *Leo Blechs* klangsinnlicher Leitung erfuhr das Werk eine sorgfältige Interpretation. (Die Kundgebungen eines Teiles der Theaterbesucher für Leo Blech nehmen allmählich Formen an, deren offenbare Absicht verstimmt.) Das Terzett der sich schwelgerisch ausgebenden Stimmen

von *Erna Berger*, *Heinrich Schlusnus* und *Marcel Wittrisch* entschied den Erfolg der Perlenfischer, denen *Edmund Erpfs* Bühnenbilder und Kostüme eine leuchtende Folie gaben. *Hörths* Regie setzte Bewegung und Rhythmus ein, um, wo es nur eben ging, den Konzertstil der Oper aufzulockern.
Welcher Spitzenleistungen die Staatsoper fähig ist, bewies ihr *Richard-Strauß-Zyklus* mit sieben Opern des Meisters: »*Elektra*«, »*Ariadne auf Naxos*«, »*Der Rosenkavalier*«, »*Die Frau ohne Schatten*«, »*Die ägyptische Helena*«, »*Intermezzo*« und »*Arabella*«. Viermal erschien Richard Strauß selbst am Pult. Die Präzision und Freizügigkeit seines Dirigierens sind bekannt. Was er anfaßt, erklingt durchsichtig und doch dramatisch gsstrafft. Und stets ist der vollkommene Ausgleich zwischen den Sängern und dem Orchester erreicht. Die Staatsoper hat zum Festtag des Komponisten durch ihren Dramaturgen *Julius Kapp* eine Festschrift »*Richard Strauß und die Berliner Oper*« (Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg) herausgegeben die in Wort und Bild ein lebendigss Zeugnis ablegt von den Beziehungen des Meisters zu der Oper, der er einst zwölf Jahre lang als Hofkapellmeister angehörte. Seitdem hat die enge Verbindung Strauß' mit der Berliner Oper nicht mehr abgebrochen. Bis zum heutigen Tage haben fast eintausend Aufführungen Richard Straußscher Opern am Berliner Opernhaus stattgefunden.

Friedrich W. Herzog

CHEMNITZ: Zu zwei Höhepunkten schwang sich der abflauende Spielplan noch einmal auf. Puccinis »Turandot« wurde erneut, wußte immer wieder zu fesseln und bleibt mit ihrem ersten Akte eines der bewunderungswürdigsten Stücke chorischer Musik. Es wurde zugleich eine schwierige Betätigungsprobe für den unterdessen als Oberspielleiter verpflichteten Dr. *Tutenberg*. Von den Hauptpersonen gefiel *Margarethe Bruhn* nicht nur stimmlich, sondern auch in der überzeugenden Darstellung der seelischen Wandlung, wohingegen *Alfred Baselli* als Kalaf in den Einfällen des Italieners stimmgerechte Linien fand, um sich vorteilhaft zu zeigen. *Herbert Charlier* stand am Pulte mit gebietender Leidenschaftlichkeit und beherrschender Ruhe zugleich. Beide Merkmale und das echt Musikantische seines Wesens waren wohl auch die formenden Kräfte bei der Durchdringung und Nachschöpfung von *Hermann Grabners* Oper: »Die Richterin«. Umformung literarischer Meisterstücke zu Opernbüchern werden immer Schwächen haben, aber dennoch hält Beyerleins Buch (nach C. F. Meyers Novelle) auf guter Ebene, zieht vor allem straff die dramatische Linie über die Szenen Stemmas, der Richterin. Dieser Ablauf des Tragischen mag den Komponisten zur Vertonung gelockt haben, ist ihm auch sicher gelungen, denn die Szenen Stemmas verraten Größe nach Anlage, Erfindung und instrumentaler Fassung. Die lineare Schreibweise Grabners, die bewußte Betonung des Dissonanten erschwert zwar das Hören, aber die Formung abgeschlossener Gebilde kommt schnellem Verständnisse entgegen. Das Durchblinken oratorienhafter Züge und die gelegentliche impressionistische Verbrämung des Klanges sollten kein Hindernis sein, das bedeutende Werk häufiger auf die Bühne zu bringen, als es bisher geschehen ist. Die Aufführung, der der Komponist beiwohnte, war bis in die letzte Note hinein gelungen. *Paula Haldenstein*, *Dorle Zschille* und *Ferdinand Schneider* befriedigten in den Hauptrollen. Dr. *Tutenbergs* Spielleitung verriet Verbundenheit mit der Musik, *Felix Lochs* Bilder entsprachen äußeren und inneren Notwendigkeiten. — Die Chemnitzer Oper hat allen Grund, auch in der kommenden Spielzeit ihren guten Ruf zu wahren, ja vielleicht zu steigern: *Ludwig Leschetizky* wurde zum Operndirektor ernannt, *Herbert Charlier* rückte zum ersten Kapellmeister auf. Volk der Dichter und Denker, folgt dem Ruf und der Tat der Führer! *Walter Rau*

DÜSSELDORF: Mit einer kammermusikalisch aufs feinste abgetönten Wiedergabe der Straußschen »Ariadne« konnte *Hugo Balzer* sich wieder recht nachhaltig für einen seiner Lieblingskomponisten einsetzen. Sänger und Orchester fanden sich zu herrlich klangseligem Musizieren zusammen. *Werner Jacob*, der als Gast die Regie mit starkem Können führte, wurde für die kommende Spielzeit verpflichtet. Noch tiefer war der Eindruck, den Balzer in der »Zauberflöte« hinterließ. Vom ersten Ton der Ouvertüre an ist das Werk hier vielleicht noch nie so verinnerlicht und zugleich so gelöst wiedergegeben worden. Die klare und natürliche Behandlung des Wortes im Gesanglichen wirkte ungemein frisch. Die Spielleitung von *W. B. Iltz* hielt sich im allgemeinen in würdigen Linien. Die Aufführung der »Festwiese« aus den »Meistersingern« auf den Rheinwiesen hatte bei schönstem Wetter

unübersehbare Scharen angelockt. Auch hier wieder war Balzer der den Riesenapparat überlegen Beherrschende. *Carl Heinzen*

FRANKFURT a. M.: Nach der erfolgreichen Neuinszenierung von Wagners »Rienzi« brachte das *Frankfurter Opernhaus* das Singspiel »*Prinz Eugen, der edle Ritter*« von *M. A. Pflugmacher* zur Uraufführung. Man kennt das prächtige alte Volkslied und die kaum minder wertvolle Ballade von Loewe, die das Lied und die Legende von seiner Entstehung schon fast musikdramatisch ausformt. Eine opernmäßige Behandlung des legendären und des musikalischen »Stoffs« liegt nahe. Sie läge vor allem auf der Linie des Fühlens und Wollens jener jungen Komponisten, die den echten und reinen Gehalt der alten deutschen Volkslyrik wieder entdeckt haben und eine neue Verbindung von Volksmusik und Kunstmusik anstreben. Das Stück von Pflugmacher hat aber mit dem Geist dieser Strömung und mit ihrem tieferen kulturellen Sinn so gut wie nichts gemein. Die drei Textautoren: *Lange-Kosak*, *von Grimm* und *Kammerlander* zimmerten eine Art historischer Revue zusammen, deren Liebeshandlung auf dem Schlachtfeld vor Belgrad beginnt und in dem sattsam bekannten »Häuserl von Grinzing« endet. Pflugmacher hat den reichlich naiven Bilderbogen klanglich koloriert und die in diesem Genre unentbehrlichen Couplets und Tänze eingestreut. Er bedient sich dabei in kaum erträglichem Maße der schönen Urmelodie und im übrigen aller Klangrequisiten der Operette von gestern. Daß dem Ganzen ein vaterländisches Mäntelchen umgehängt ist, macht die Mischung nicht besser, nein: bedenklicher. Pflugmacher soll von der musikalischen Filmillustration herkommen. Er besitzt unleugbar eine Geschicklichkeit im Verwerten von vorgegebenem Klanggut. (Auch altpreußische Armeemusik und das »alla turca« aus Mozarts Klaviersonate münzt er aus.) Eine höhere künstlerische Qualität aber, wie sie die klassischen deutschen Singspiele bis zu Lortzing besitzen, geht seinem Gelegenheitsstück vom »letzten Ritter« ab. Schade, daß man so viel Mühe darauf verwendet hat. Die Damen *Hainmüller* und *Justus*, die Herren *Wittazscheck*, *Pistorius* und *Seidenspinner* setzten ihr ganzes Können dafür ein. *Willy Schillings* bot buntbewegte Bilder, *Walter Dinse* gab Farbe und Rahmen, *Curt Kretzschmar* sorgte für musikalischen Zug und Zusammenhalt. Weit erfreulicher als diese fragwürdige Uraufführung verlief die Erstaufführung des »*Friedemann Bach*« von *Graener*. Was immer man gegen die Musik und noch mehr gegen den Text auf dem Herzen haben mag: das Ganze ist doch wenigstens eine Gebrauchsoper noch mit künstlerischem Ehrgeiz, brauchbar mindestens solange, als keine besseren, nachhaltigeren Werke solcher Art vorliegen. Graener hat die Frankfurter Erstaufführung selbst dirigiert; sorgsam im Auftrag der Farben, aber etwas breit für die theatralische Wirkung und das Temperament der Sänger. Die geschmackvolle Spielleitung *Dr. Oskar Waelterlins* ergab, unterstützt durch die sicher stilisierten Bühnenbilder *Ludwig Sieverts*, mit Ausnutzung der Drehbühne eine eindringliche Theaterwirkung. Die Hauptrollen waren mit *John Gläser* (Friedemann), *Jean Stern* (Graf Brühl) und den Damen *Kment*, *Hainmüller*, *Kandt* (Gräfin, Antonie, Ulrike) stimmlich und mimisch ausgezeichnet besetzt. Eine Neuinszenierung von Puccinis »*Tosca*« war ein weiterer Erfolg der von Sievert eindrucksvoll ergänzten Regie Waelterlins, aber auch ein Erfolg des Mannes am Pult: *Karl Maria Zwißler*, der da nicht zum erstenmal seine besondere Eignung auch für die Nachformung nervös-sinnlicher romanischer Musik erwies. Gläsers weichstrahlender Tenor, Sterns wuchtiger Bariton und der jugendliche, aber ausladende dramatische Sopran Elsa Kments sicherten dem Stück vom Stimmlichen und Menschlichen her die Aufmerksamkeit und den Beifall des Publikums. Folgte das Gastspiel eines Mailänder Ensembles unter dem Taktstock von *Ugo Benvenuti*, mit Solisten wie *Mariano Stabile*, *Fernando Autori*, *Lina Bruna-Rasa*. Man hörte — auf italienisch — den »Don Giovanni« und wiederum »Tosca«. Folgten Neueinstudierungen der »*Försterchristel*« von Jarno und des »*Tiefland*« von d'Albert; letztere mit der dramatisch reif ausgeformten Martha von *Else Gentner-Fischer*. *Karl Holl*

HAGEN: Die Oper, betreut durch Intendant-Regisseur *Bender* und Kapellmeister *Rich. Kohtz*, hielt das mit den Meistersingern als Eröffnungsvorstellung gezeitigte Niveau in Aufführungen von Carmen, des Rosenkavalier, Evangelimann u. a. Höhepunkte waren die Gastspiele *Fritz Wolffs* als Stolzing und Don José. Über die eindrucksstarke Aufführung von Hegers „Bettler Namenlos" ist bereits im Januarheft auf S. 307 berichtet worden. *Heinz Schüngeler*

HAMBURG: Der im Januar abgebrochene Zyklus des »Ring« fand jetzt seine Fortsetzung mit der Neueinstudierung des »Siegfried«. Sie konnte sich wieder auf die gewissenhafte, intensive Vorbereitung stützen, die Eugen Jochum der wichtigen Aufgabe des Spielplanes zuwendet, den »Ring« mit dem neuen Staatsorchester in würdiger Form weiter zu pflegen. Es gab zwei Gastbesetzungen: *Waldemar Henke* von der Staatsoper Berlin als ausgezeichneten Mime von realistischer Charakteristik und *Paula Buchner* aus Hannover als Brünhilde. Die übrigen Rollen waren mit *Hans Grahe* (Siegfried), *Josef Groenen* (Wotan), *Sabine Kalter* (Erda), *Julius Gutmann* (Alberich), *Max Lohfing* (Fafner) und *Martina Wulf* (Waldvogel) besetzt, die in verschiedenem künstlerischen Schwerpunkt teils gesanglich, teils musikdramatisch den mythischen Traum Wagners vom Lichtbringer Siegfried gestalteten. In der Reihe der Strauß-Werke, die bereits im Hinblick auf die Geburtstagswoche neu herauskamen und, bedingt durch die Umgestaltung des Opernorchesters, einer Neueinstudierung bedurften, wurde zunächst der »Rosenkavalier« in szenischer und musikalischer Neufassung gebracht, die dem populärsten Werk des Meisters eine bereits sehr notwendige Auffrischung gab. Mit den Bühnenbildern von *Heinz Daniel*, in der Regie von *Oscar Fritz Schuh* und unter der musikalischen Leitung von *Eugen Jochum* wurde die Musikkomödie in der Mischung (und Gegensätzlichkeit) von Lyrik und Burleske, von Wiener Barockklang und straußisch leichtem Geist zu schönem neuen Leben erweckt, mit der spezifisch norddeutschen Färbung, den die Strauß-Werke hier erhalten. Als Neueinstudierung erschien dann noch die »Ariadne«, das erlesenste, intimste Werk von Strauß, das bei allem artistischen Beiklang seine besondere Atmosphäre opernkünstlerischer Geistigkeit um sich breitet. *Richard Richter* betonte, wie auch in Einzelheiten die Regie von *Oscar Fritz Schuh*, stärker den musikdramatischen Gehalt der kammermusikalischen Sinfonik als den Straußschen Schwung, die Klangsinnlichkeit. Die Hauptrollen sangen *Martha Geister* (Ariadne), *Paul Kötter* (Bacchus), *Rose Book* (Zerbinetta) und *Hertha Faust* (Komponist).

Max Broesike-Schoen

KOBURG: Man sprach davon, Siegfried Wagners Werk hätte nie ohne den Klang seines Namens Beachtung gefunden. Es wäre weit verdienstvoller, einmal zuerkennen, daß Siegfried Wagner ohne die *Belastung* seines Namens — sein Vater sagte selbst: »Er wird schwer an einem solchen Vater zu tragen haben« — sicherlich mit weit weniger Vorurteil empfangen worden wäre und würde. Dies Vorurteil gilt es fallen zu lassen. Siegfried Wagners Werke können beanspruchen, als selbständige Werke gewertet zu werden.

Schon in der Wahl des Stoffes ist ein wesentlicher Unterschied zwischen Vater und Sohn festzustellen. Während der Vater sich in erster Linie der germanischen Götter- und Heldensage zuwendet, gilt des Sohnes Liebe fast ausschließlich dem Märchen. Dieser Unterschied des Stoffes ist in jeder Beziehung wichtig. Göttergestalten können zu überpersönlichen Erscheinungen gemacht werden, die letzte Auseinandersetzungen des Rein-Menschlichen tragen. Das Märchen würde sich selbst verlieren, wenn es Vorwurf zu menschlich-idealistischer Ausdeutung würde. Schon die Wahl des Stoffes zeigt Siegfried Wagners herzliche unproblematische Volkstümlichkeit: das Märchen entspricht seiner musikalisch-schöpferischen Möglichkeit. So allein ergibt sich eine Stellung zu Siegfried Wagners Werk. Und wenn über die Musik nicht viel Worte zu verlieren sind, weil sie fließt ohne Problematik — doch geistvoll motivisch verarbeitet — anklingt an das Volkslied und den Tanz, so ist das nicht unbedingt ein Nachteil.

Wir suchen heute wieder eine Volksoper. »*Der Kobold*« ist eine solche. Und wenn wir sogenannten Gebildeten zu sehr von allem Möglichen belastet sind — Hand aufs Herz! —, so gibt es Hunderttausende von Volksgenossen, die solche Werke lieben können mit der unverbildeten Naivität des einfachen Menschen. Wenn wir uns zum Ziele setzen, alle Volksgenossen an die erhebende und versöhnende Sprache der Kunst heranzuführen, dann dürfen wir nicht mehr achtlos am Werke Siegfried Wagners vorübergehen. Hier spricht ein warmes Herz unmittelbar mit Humor *und* im Bewußtsein der Fragwürdigkeit des menschlichen Daseins. Dieses Werk ist ein köstlicher Anfang, in die problematischste aller Künste, in die Musik einzuführen. Wie kürzlich erst wieder auf dem Tonkünstlerfest in Wiesbaden betont wurde: nicht richtig ist es, die Massen nun plötzlich mit einer Matthäus-Passion und ähnlichen letzten Werken der Literatur zu überfallen, sondern etwas zu geben, was aus ihnen selbst kommt. Hier gilt es, einen möglichen Anfang zu erkennen. Macht also die Tore des Theaters weit auf und führt vor allem die zu Siegfried

Wagner, die sich noch unmittelbar freuen können an einer herzlichen, unproblematischen und doch schöpferischen Musik!

Die Erstaufführung am Koburger Landestheater gestaltete sich zu einem ganz großen Erfolg. Die Inszenierung des Intendanten *Hans Abrell* war schlechthin meisterhaft. Die Bühnenbilder *H. Schmidt-Frankens* trafen den Ton der Musik ausgezeichnet. Unter der Stabführung *G. E. Lessings* wurde jede Einzelheit bis ins letzte ausgefeilt. Orchester und Bühne standen in seltenem Einklang. Die Solopartien waren in besten Händen des Ensembles. *Hans Rutz*

KÖLN: In der Reihe der neuen Wagner-Inszenierungen ließ Generalintendant *Alexander Spring* die »Meistersinger« folgen. Die Inszenierung bewegte sich dank der großlinigen, mit dem Bayreuther Geist verbundenen Spielleitung Springs auf ungewöhnlicher Höhe und hob sowohl die großgeschauten, in der Prügelszene fast überladenen Massenszenen, wie die fein gegliederten Ensembles eindrucksvoll heraus. Hier war in der Tat das große, nationale musikalische Volksschauspiel verwirklicht, im wohltuenden Gegensatz zu der früheren, mehr das Lustspiel betonenden Aufführung. Das Orchester unter *Fritz Zaun* entfaltete wahrhaft meistersingerlichen Glanz. In den Hauptrollen schon früher bewährte Kräfte: *Emil Treskow* (Hans Sachs), *Elsa Öhme-Förster* (Eva), *Josef Witt* (Stolzing) und der ausgezeichnete, aus Frankfurt neuverpflichtete Beckmesser von *August Griebel*. Eine zweite Aufführung der von *Alf Björn* wirksam bebilderten Inszenierung wurde von dem Bayreuther Solorepetitor Prof. *Karl Kittel* in musikalisch breiter, gewissermaßen authentischer Linie hingestellt.

In Mozarts »Figaro« wurde ein merklicher Widerspruch fühlbar zwischen der opernhaft großen Inszenierung *Walter Felsensteins* und der betont kammermusikalischen Besetzungsform des Orchesters unter *Fritz Zaun*. Das Werk wurde in einer neuen Übersetzung von *Siegfried Anheißer* geboten, ohne in dieser etwas sachlichen und trockenen, ganz auf das Realistische abgestellten Fassung überzeugen zu können. An erster Stelle unter den Mitwirkenden ist *Henny Neumann-Knapp* (Susanne) zu nennen; hervorhebenswert auch die feine Cembalobegleitung der Rezitative von Dr. *Adolf Stauch*.

Als sommerliches Unterhaltungstheater brachte das Opernhaus eine reizvoll inszenierte Aufführung von Sidney Jones Operette »Die Geisha«, die *Erich Riede* sorgfältig und mit schönem Schwung dirigierte. Auch hier wieder die ausgezeichnete *Henny Neumann-Knapp* als beste Leistung des Abends in der Titelpartie.

Zum 70. Geburtstag des von der Kölner Bühne reichlich vernachlässigten Richard Strauß erschien, nachdem die meisten westdeutschen Bühnen schon vorangegangen waren, die neue Oper »Arabella« in einer ungewöhnlich lebendigen und, dank *Walter Felsensteins* sprühender Spielführung, farbig bewegten Inszenierung, die *Otto Reigbert* auch im Bilde stilvoll von der Werkidee her unterstrich. *Fritz Zaun* gab dem Werk mit überlegener Künstlerschaft die klangliche Gestalt, auf der Bühne wirksam unterstützt von den Hauptdarstellern *Olga Schramm-Tschörner*, der in hoher Form singenden Arabella, *Felix Knäpper* (Mandryka), *Käthe Russart*, der von Wiesbaden neu verpflichteten Sopranistin (Zdenka) und *Bernd Aldenhoff* (Matteo).

Erich Dörlemann

LEIPZIG: Die Oper brachte während der Pfingstfeiertage Millöckers »*Bettelstudent*« in neuer Einstudierung heraus. Es war eine der flottesten Operettenaufführungen, die wir seit langem hatten, erfreulich schon deshalb, weil man die Operette so gab, wie sie ist, und abgesehen von einigen Ballett- und einer Gesangseinlage aus dem »Armen Jonathan«, von jeder Bearbeitung und Modernisierung Abstand genommen hatte. Der Gastregisseur *Sigurd Baller* hatte im Verein mit *Karl Jacobs* dem Werk einen glänzenden szenischen Rahmen gegeben, innerhalb dessen — bis auf einige revuehafte und groteske Zutaten im ersten Bilde — ein buntbewegtes Leben sich abwickelte. Eine störende Entgleisung war es nur, daß man inmitten der sächsisch-polnischen Umwelt der Zeit Augusts des Starken den Invaliden Enterich schwäbeln (!) ließ. Die Überraschung des Abends war die musikalische Leitung durch *Johannes Fritzsche*. Er ist ein Dirigent, der bei straffstem Rhythmus die für die Operette nötige leichte Hand und federnde Beschwingtheit der Zeitmaße hat. Bei vortrefflichen Leistungen der Darsteller, *Heinz Prybit* (Ollendorf), *Maria Lenz* (Laura), *Marianne Warneyer* (Bronislawa), *Valentin Haller* und *Hanns Fleischer* (Simon und Jan) errang das Millöckersche Meisterwerk einen nachhaltigen und dauernden Erfolg. Ein solcher war auch *Flotows* »*Alessandro*

Stradella«, der ebenfalls neu studiert erschien, beschieden, zumal wir in dem ausgezeichneten lyrischen Tenor *Heinz Daum* einen geradezu idealen Vertreter der Titelpartie besitzen, dem seine Partner *Irma Beilke* (Leonore) und die beiden urkomischen Banditen *Hanns Fleischer* und *Walter Streckfuß* in nichts nachstanden. Bei vornehmer Inszenierung durch *Heinz Hofmann* und sorgsamster musikalischer Ausfeilung durch *Oscar Braun* zeigte sich, daß auch diese anspruchslos melodischen Spielopern — eine gute Aufführung vorausgesetzt — heute noch durchaus ein Daseinsrecht haben. *Wilhelm Jung*

MÜNCHEN: Das künstlerisch bedeutendste Ereignis der letzten Zeit war die Neueinstudierung von *Marschners* »Vampir« in der Bearbeitung *Hans Pfitzners*, der das Werk selbst leitete. Die romantische Oper war mit außerordentlicher Sorgfalt einstudiert und machte einen starken Eindruck. Es ist kein Zweifel, daß sie in der nunmehr vorliegenden Form ein dankbares Repertoirestück für jede Bühne geworden ist. — Wie überall in Deutschland fand auch hier zu Ehren des 70 jährigen *Richard Strauß* eine Festwoche statt, welche die Hauptwerke des Meisters in einer vortrefflichen Aufführung herausbrachte. Unsere Staatsoper bewies damit wieder, wie schon häufig, daß sie in der Pflege der Straußschen Opern keinen Vergleich mit den anderen führenden Bühnen Deutschlands zu scheuen hat. — *Hugo Röhrs* Abschied von der Bühne (»Meistersinger«) gestaltete sich zu einer überaus freundlichen Kundgebung für den Dirigenten, der durch Jahrzehnte mit Erfolg an dieser Stelle gewirkt hatte. *Oscar von Pander*

MÜNSTER: Unter den Opernaufführungen verdienen einige besonders hervorgehoben zu werden. Eine Tat für unsere Verhältnisse war die vortreffliche Aufführung der Straußschen Arabella, die in erster Linie der überlegenen Leitung Dr. *Behrends* zu danken ist, aber auch den in Darstellung und Gesang hervorragenden Damen *Consbruch* und *Weise* als Schwesternpaar, *A. Martini* (Aachen) als Mandryka, sowie *H. Woldring* und *S. Rothermel* als Eltern. Eine Erstaufführung für Münster, Verdis Simone Boccanegra, unter Leitung von Dr. *Berend* mit *Thea Consbruch* und den Herren *Hezel* und *Woldering* in den Hauptrollen, bedeutete einen Gewinn des Spielplans, ebenso eine sehr gelungene Aufführung der »Lustigen Weiber«, unter Leitung von Kapellmeister *Lange*, in der die glänzende Leistung der Damen *Weise* und *Rothermel* und der treffliche Falstaff von *H. Woldring* besonders hervorzuheben sind. Eine Anzahl Operetten vervollständigte den Spielplan. *Erich Hammacher*

NÜRNBERG: Es war ein würdiges Memento, daß man zum 65. Geburtstage *Hans Pfitzners* nicht nur an eine Wiederholung der »Rose vom Liebesgarten« dachte, mit der diese Spielzeit eröffnet worden war, sondern, daß man damit auch Marschners »Hans Heiling« durch eine eindringliche Neueinstudierung unter *Matthäus Pitteroffs* musikalischer und *Manfred Schotts* szenischer Leitung mit *Carl Kronenberg, Trude Eipperle* und *Ingeborg Holmgren* in den Hauptrollen auf dem Spielplan zur Geltung kommen ließ. Der Geburtstag Richard Strauß' wurde durch eine von Kapellmeister *Alfons Dressel* temperamentvoll profilierten Neueinstudierung der Salome vorbereitet, deren Titelpartie durch *Ingeborg Holmgrens* reiche Stimmittel ein beträchtliches Format erhielt. Die freundnachbarlichen Beziehungen zu Bayreuth brachten dann schließlich noch zum 65. Geburtstag Siegfried Wagners eine von Kapellmeister *Alfons Dressel* und Oberspielleiter *Rudolf Otto Hartmann* sehr liebevoll behandelte Erstaufführung des »Heidenkönig«. Diese Bekanntschaft ist dazu geeignet, manches gut zu machen, was oberflächlich oder böswillig von dem »Hüter der Bayreuther Tradition« all die Jahre vorher in die Welt verstreut wurde. Gewiß ist diese Musik, wohl schon rein blutmäßig, ganz dem Bayreuther Dogma verhaftet, aber es steckt so viel ehrliches Können, soviel architektonische Sauberkeit und Reinheit der Gesinnung in dieser Partitur, daß der »Heidenkönig« neben vielen Reprisen aus der Erbschaft namhafterer Komponisten »Frei und ehrlich geboren« bestehen kann. Mit *Hendrik Drost, Trude Eipperle* und *Carl Kronenberg* standen der Erstaufführung drei stimmbegabte Vertreter der Hauptpartien zu Gebote. *Wilhelm Matthes*

OLDENBURG: Die Landesoper beschloß die Spielzeit 1933/34 mit d'Alberts »*Die toten Augen*« und Wagners »*Tristan und Isolde*« und bewies damit noch einmal ihre achtunggebietende Leistungsfähigkeit während des nun beendigten Theaterwinters.
Wie man es bei den Aufführungen des Oldenburger Landestheaters nie anders gewohnt war, wurden auch diese beiden Werke zu

einem unerhörten Erfolg. Die Inszenierungen lagen in den Händen von Oberspielleiter *Fritz Wiek*, der den Opern mit gewohnter Sorgfalt den szenischen Rahmen gab. Am Dirigentenpult wirkten Musikdirektor *Willy Schwepe* und Landesmusikdirektor *Albert Bittner*. Ihre Stabführung holte noch einmal das Höchstmögliche aus den Partituren heraus, wobei vor allem die musikalische Auslegung des dritten Aktes des »Tristan« einer besonderen Anerkennung bedarf. In den Hauptrollen konnten *Annelies Roerig* als Myrtocle, *Condi Siegmund* als Arcesius, *Minna Krasa-Jank* als Isolde und *Walter Jank-Hoffmann* a. G. als Tristan wiederum gefallen.

Rückblickend muß gesagt werden, daß die Landesoper in der vergangenen Spielzeit Beachtliches geleistet hat Aufführungen herausgebracht hat, die weit über den Rahmen einer mittleren Bühne hinausgehen. Gespielt wurden Figaros Hochzeit, Der fliegende Holländer, Walküre, Götterdämmerung, Tristan und Isolde, Undine, Die toten Augen, Elektra, Arabella, Troubadour, A basso porto, Bajazzo und Carmen. Mit berechtigten Hoffnungen sehen wir der kommenden Spielzeit entgegen, die uns, unter der zielbewußten Leitung von Intendant *Dr. Roenneke*, sicherlich nicht enttäuschen wird.

Ein kurzes Wort sei noch der Landesoperette gewidmet, die, unter der musikalischen Leitung von *Romanus Hubertus* und der Spielleitung von *Hans Becker*, die Operetten Zigeunerbaron, Walzertraum, Försterchristel, Zwei Herzen im $^3/_4$-Takt, Marietta, Venus in Seide, Frauen haben das gern, Zarewitsch, und als Uraufführung, »Die Flügel der Königin« von Erich Döhler herausbrachte.

Werner Oldag

ROSTOCK: Siegfried Wagners »*Herzog Wildfang*« erzielte bei der Erstaufführung einen glänzenden Erfolg. Die Haupthandlung des reizvollen musikalischen Lustspiels schildert die Wandlung eines leichtlebigen jungen deutschen Herzogs der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vom Vorbild Ludwigs XIV. zu dem Friedrichs des Großen, der dem Staat und Volke als Herr dient. Die Lustspielhandlung erinnert an die Meistersinger: Osterlind, die vielumworbene Tochter eines Ratsherrn, die auch der Herzog begehrt, entscheidet sich am Schlusse für ihren Jugendgeliebten Reinhart. Die Werber, die man scherzhaft »Meisterspringer« nannte, müssen um die Braut wettlaufen. Mathias Blank, der falsche Berater des Herzogs, der demagogische Schmeichler, der eine Revolution vorbereitet und schürt, lügt dem Volk paradiesische Zeiten vor, bestiehlt die Stadtkasse und sucht mit der aus dem Märchen bekannten List des Swinegels über den Hasen vor den anderen Werbern Vorsprung zu gewinnen. Er ist Beckmesser und Volksverführer zugleich und muß wie dieser mit Schimpf und Schande vor dem Herzog, dem Führer von Geburt, den die Erfahrung zu seinem verantwortungsvollen Amte geläutert und den sein Volk aus der freiwilligen Verbannung reumütig zurückruft, entweichen. So erscheint die Handlung wahrhaft zeitgemäß, in Blanks Gestalt eine Vorahnung der Zustände der jüngsten Vergangenheit! Die Musik beseelt und untermalt alles mit prächtigem melodischen Fluß, so daß der Gesamteindruck bei guter Wiedergabe hocherfreulich ist. Die Münchener Uraufführung 1901 stand unter ungünstigem Stern. Das arg vernachlässigte Werk erwies bei der Rostocker Wiederaufnahme unter Generalmusikdirektor *Wach* und Spielleiter *Horst* mit trefflicher Besetzung aller Rollen volle Lebenskraft. Frau *Winifred Wagner* und zahlreiche auswärtige Gäste verliehen der Vorstellung die rechte festliche Stimmung. Generalintendant *A. Spring*, Köln, der seine Gesinnung mit der erfolgreichen Uraufführung des »Heidenkönigs« im Dezember vorigen Jahres betätigte, betont mit vollem Recht, daß die Pflege der über Gebühr vernachlässigten Werke S. Wagners im Dritten Reich eine Ehrenpflicht der deutschen Bühnen sei. Das Rostocker Beispiel findet hoffentlich Nachfolge.

Prof. Dr. Wolfgang Golther

STUTTGART: Lortzings *Hans Sachs* hat es in der von *Oswald Kühn* stammenden Neufassung bereits auf mehrere Aufführungen gebracht. Musikalische Zutaten daran stammen von *Heinrich Rücklos*, der den guten Einfall hatte, auch einen originalen Ton von Sachs zu verwenden, den Rosenton. Bis derjenige kommt, der, mit ganzem Herzen dem Volke zugetan, das Fühlen und die Sehnsucht der Zeit nach einer echten Volksoper zu stillen vermag, kann der Hans Sachs als Ersatz eine bescheidene Rolle spielen, wenn es aber lange bis dahin dauert, wird er schon vorher von der Bildfläche verschwunden sein. — An *Walküre* und *Siegfried* wurde die Neuinszenierung des Rings in Angriff genommen. Mit schönen, übereinstimmend ausgeführten Bühnenbildern hat *Gustav Vargo* Wagners

Geist pflichtschuldigen Tribut geleistet, Prof. *Otto Krauß* dasselbe durch seine sichere Gesamtleitung getan. In die *Freilichtbühne* der Württ. Staatstheater ist nach dem Vorgang des Rienzi auch der *Bajazzo* hinausgewandert, mit sichtbarer Steigerung seiner wirkungsvollen Elemente. *Kurt Unold* wird sich als neuangestellter lyrischer Tenor große Beliebtheit verschaffen. Man hörte ihn u. a. und erfreute sich an seiner wohlklingenden Stimme in der *Siegfried-Wagner*-Feier, bei der Geh.-Rat *Golther* Sprecher war und Kapellmeister *Richard Kraus* durch die zügige und schwungvolle Leitung des Orchesters auffiel.

Alexander Eisenmann

* KRITIK *

BÜCHER

ARNOLD SCHERING: *Beethoven in neuer Deutung*. I. Die Shakespeare-Streichquartette. Die Shakespeare-Klaviersonaten. Die Schiller-Klaviersonate. C. F. Kahnt Verlag, Leipzig 1934.

Schreiber dieses findet die vorliegende Publikation des bekannten Berliner Gelehrten ungeheuerlich: ein schmales Heft von 118 Seiten, dessen fanatischer Anhänger man werden muß oder man ist von dem Wunsch besessen, es von sich zu schleudern. Was von Kindesbeinen an in uns großgezogen wurde, daß nämlich Beethoven *absoluter* Musiker war, das wird systematisch zerstört. Hat Prof. Schering recht, dann ist ihm eine Entdeckung von der Tragweite jener des Philologen Fr. A. Wolf in bezug auf Homer gelungen. Dann haben Wagner, Bülow, hat das ganze 19. und bisherige 20. Jahrhundert Beethoven mißverstanden. Wir werden uns daranmachen müssen, die Beethovenschen Tempi zu revidieren, und werden einen großen Teil der bisherigen Beethoven-Literatur in die Rumpelkammer werfen.

Prof. Schering »beweist«, daß hinter der Hammerklaviersonate op. 106 die »Jungfrau von Orléans« steckt. Hinter der Mondscheinsonate »König Lear«. Hinter der Appassionata »Macbeth«. Bei der Komposition des cis-moll-Quartetts op. 131 hat Beethoven an »Hamlet«, bei op. 130 an den »Sommernachtstraum« gedacht (wir hätten demnach 3 »Sommernachtsträume« bzw. »Oberon«-Vertonungen: Beethoven, Mendelssohn, Weber). Und in op. 127 in Es tummeln sich der dicke Falstaff und die »Lustigen Weiber«. Nein, nicht nur so vage hat sich Beethoven von diesen Shakespeare-Dramen inspirieren lassen, sondern bis in Spitzfindigkeiten hinein (man hört des Meisters Lachen) ist die musikalische Struktur als Szenenwiedergabe angelegt. Die »Beweiskette« erscheint juristisch nahezu geschlossen, denn es glückt, den Text (der Eschenburg-Übersetzung) streckenweise wortwörtlich in die Stimmen hineinzuschreiben. Gegen solche »Deutung« erheben wir aus Gründen des Instinktes und Verstandes feierliche Verwahrung. Sie erscheint uns für uns selber wie ein einschnürender spanischer Stiefel und hinsichtlich der Größe Beethovens als eine Verkleinerung. — Immerhin ist das Buch Brandfackel genug, um zu einem Streit der Meinungen zusammenzurufen.

Alfred Burgartz

GESCHICHTE DES ORGELSPIELS UND DER ORGELKOMPOSITION von Prof. Dr. *Gotthold Frotscher*. Lieferung 5 (S. 257—320), Lieferung 6 (S. 321—384). Eine Tafel im Lichtdruck. Preis der Lieferung 1,85 RM. Das Werk wird in etwa 17 Lieferungen vollständig. Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.

»Der Frotscher« — zweifelsohne schon jetzt eine im musikalischen Sprachgebrauch gültige Prägung — ist bei der großen Zeitenwende von 1600, dem Anbruch des Barock, angelangt. Verfasser steht zwar als verantwortungsbewußter Schüler Hermann Aberts der Übertragung kunstgeschichtlicher Begriffe auf die Musik mit sichtlicher Reserve gegenüber (S. 320), was bei Werken wie dem vorliegenden, das sich nicht nur an einen engen wissenschaftlichen Interessentenkreis wendet, angesichts der oft recht unliebsamen Auswirkungen des Wortklichees nur zu begrüßen ist. Aber auch ihm offenbart sich so manches Detail des behandelten Stoffes als Symptom einer charakteristischen, eben der barocken Kulturlage, dienen gerade zur letzten Wesenserkenntnis der beiden Orgeltitanen Frescobaldi und Bach die Begriffe Renaissance und Barock (S. 375), so daß wir

also auch in dieser Hinsicht die Darstellung als modern, den letzten Bestrebungen musikgeschichtlicher Gesamtdarstellung folgend bezeichnen können.

Besondere Freude werden diesmal die Interessenten für Orgelbau haben: in meisterlicher Disposition des ungeheuren Stoffes schaltet Frotscher, am stilistischen Kulminationspunkt angelangt, einige Kapitel der Um- und Vorschau ein, um den Weg für folgende Hauptentwicklung frei zu bekommen. Darunter besonders wichtig das XIX. Kapitel über »Orgelbau und Organistentum im siebzehnten Jahrhundert«. An Hand von 18 Dispositionen aus der Barockperiode wird die Entwicklung des Orgelbaues in instruktiver Kürze umrissen, auf Positiv und Regal, auch in ihrer Verwendung als Generalbaß- und Schulinstrumente eingegangen, aber auch die Registrierkunst an Hand der wichtigen Quellenwerke (Mersenne, Werckmeister u. a.) beleuchtet. Ungemein anregend die das Kapitel abschließende Darstellung der Lebens- und Schaffensumstände des Organisten, der mit dem Durchdringen des neuen Stils als Komponistentyp den Kantor ablöst, um dann seinerseits im Hochbarock vom Kapellmeister verdrängt zu werden. Äußerst begrüßenswert die Beiträge zu dem noch so wenig erforschten Kapitel »Instrumentalmusik in der evangelischen Liturgie« (S. 312 u. 354). Im ganzen: eine vorzügliche Leistung mit neuen und anregenden Ausblicken!

Die vorangehenden Kapitel führen den Rundgang durch die Orgelmusik der europäischen Musikvölker im XVI. Jahrhundert zu Ende. Die auf ehrwürdiger, seit 1254 (Salamanca) archivalisch belegter Tradition gründende Orgelkunst Spaniens hat den Vortritt. Die berühmten Schulwerke von Bermudo (1535), Santa Maria (1563) und Cabezon (1571), der ragende Gipfel von Cabezons Orgelschaffen erfahren ihre eingehende Würdigung neben der mehr kursorischen Behandlung des Venegasschen Sammelwerkes von 1557. Darf man hinsichtlich Spaniens noch immer auf zukünftige Forschungsergebnisse zur Ergänzung der derzeitigen Einsicht Hoffnungen hegen, so werden diese hinsichtlich der Niederlande, deren gleichfalls sehr alte Orgelkultur richtig als für Norddeutschland höchst bedeutsam und in ihrem ganzen Umfang noch keineswegs gewürdigt erkannt wird, mit gutem Grund zu begraben sein. Auch auf unserem Gebiet erweisen sich eben die Niederlande als der »Nährboden für Fremde«, in dem allerdings schon jetzt aus den konfessionellen und lokalen Gegebenheiten der Zeit das Kirchenkonzert als Organisationsform entsteht. England zählt bis zur Thronbesteigung Jacobs I. (1603) zu den europäischen Musiknationen, um in kurzer Zeit durch die plumpen Eingriffe eines engstirnigen Puritanismus aus deren Reihen zu scheiden. Seine Virginalkunst, erste Manifestation eines aus den Gegebenheiten des Instruments geschaffenen Instrumentalstils, wird nun auch für die Orgelmusik bedeutsam, gewürdigt. Kapitel XVIII endlich bietet einen Umblick über die organistische Gesamtlage Süddeutschlands zu Anfang des 17. Jahrhunderts mit den Zentren München, Ulm, Nürnberg, Augsburg, Stuttgart, über das bei fallweise erkennbaren Einflüssen deutscher Koloristenmanier und englisch-niederländischer Hochkunst auf venezianischen Formerrungenschaften basierende Werk der Haßler, Erbach, Kindermann, dessen Wertung eine Korrektur erfährt, Steigleder usw. Trotz stilistischer Gemeinsamkeiten wird die Berechtigung des Begriffes süddeutsche »Schule« für die Zeit abgelehnt, die Schweiz kurz in die Betrachtung einbezogen.

Und in zeitlicher Nähe die beiden ganz Großen des Frühbarock: Sweelinck Präger der Orgelfuge, Mittler zwischen Venedig und Bach, »deutscher Orgelmacher«, und Frescobaldi, in der universellen Synthese seines Werkes die Blütezeit der italienischen Orgelmusik beschließend.

Über Frotschers Kunst der Darstellung ist dem früher Gesagten (vgl. Heft 5 u. 7 lfd. Jhrg.) nichts mehr hinzuzufügen. Die deutsche Musikwissenschaft verlangt nach umfassenden Darstellungen von Gewicht. Hier wird ihr Wunsch erfüllt. *Erich Schenk*

MUSIKLEXIKON von Prof. Dr. *Hans Joachim Moser*. Lieferung 10, je 64 Seiten. Preis der Lieferung RM. 1,—. Das Werk wird in 15 Lieferungen komplett. Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.

Die neue Lieferung schließt zwei Drittel des Werkes glückverheißend ab. Sie steht auf der gleichen Höhe wie die vorige, nicht nur durch die Gunst der Buchstabenfolge, die entscheidende Artikel gerade in diese Lieferung verlegt, sondern auch durch die Arbeitskraft und Übersichtsweite des Verfassers.

Bei dieser Lieferung kam es mir besonders zum Bewußtsein, wie im Gegensatz zum Riemann-Einstein überflüssiger gelehrter Ballast vermieden und unnötige Nennungen mittel-

mäßiger Musiker weggeblieben sind. Daß dadurch für die deutsche Musik und die deutschen Meister Raum gewonnen wurde, begrüßen wir ganz besonders. Vorbildlich in jeder Beziehung scheint mir hier die Darstellung vom Leben und Werk *Hans Pfitzners* zu sein. Von *Orgel* und *Orgelkomposition* wird man nirgendwo eine ähnlich knappe, tiefgründige und umfassende Darstellung finden. Daneben ist es vor allen Dingen der Artikel »*Oper*«, der durch seine Ausdehnung und Mannigfaltigkeit fesselt. Der Artikel »*Passion*« faßt lehrreich für den Wissenschaftler und verständlich für den Musikfreund und Laien alles Wissenswerte dieses schwierigen Gebietes zusammen. Was über *Palestrina* und *Palestrina-Stil* gesagt ist, gibt alles wieder, was wir Deutschen diesem Altmeister und seinem Werk verdanken. Wieder sind alle theoretischen Artikel anschaulich und verständlich geformt. Mir persönlich sagten am meisten zu »Partitur« und »Partiturspiel«, das merkwürdige Problem der »Pause« in der Musik, das umstrittene Gebiet der »Parallelen« und der »Phrasierungslehre«. Daß der Verfasser es gewagt hat, einen Artikel über »Plattdeutsche Musik« aufzunehmen, wollen wir ihm im Hinblick auf die Pflege unseres Volkstums besonders danken. Daß darüber aber Darstellung und Verstehen fremden Volkstums nicht zu kurz kommt, zeigen die trefflichen Artikel über *polnische* und *portugiesische Musik*. Dem letzten Drittel Glück auf den Weg! *Müller-Blattau*

JOS. B. A. KLEIN: *Paganinis Übungsgeheimnis.* Heft 1. Verlag: Steingräber, Leipzig. Dieses Werk bietet einen »Lehrgang des geistigen Übens für Anfänger sowie für Fortgeschrittene als Weg zur wahren Virtuosität«. Der in Augsburg als Violinlehrer sehr verdienstlich wirkende Verfasser hat entschieden das Naturgesetz im Bewegungsgeschehen für alle Streichinstrumente erkannt, hätte sich aber durch seinen Lehrer Hugo Heermann nicht bewegen lassen sollen, dieser seiner Violinschule den obigen Titel zu geben, da der sichere Nachweis der Entdeckung von Paganinis Übungsgeheimnis nicht erbracht werden kann. Wohl aber hat Klein sehr recht, wenn er sagt: »Das geistige Erfassen, Erfühlen und Bewußtwerden der logischen Richtigkeit aller innerhalb eines künstlerischen Violinspiels erforderlichen Haltungen und Bewegungen ist das Haupterfordernis für ein erfolgreiches Studium.« Während bisher das tonliche Resultat durch die Übungsweise in erster Linie kontrolliert worden ist, fordert Klein, zuerst die Bewegung zu erlernen. Er stellt die Reihenfolge der gesetzmäßigen Vorgänge bis zum tönenden Resultat folgendermaßen auf: Musikalische Vorstellung in Verbindung mit innerem, geistigem Musikhören, Vorstellung für die Natur des Instrumentes, aus dem Musikimpuls entstehender Antrieb zur Betätigung der jeweils notwendigen Bewegungen unter Berücksichtigung der Natur des Instrumentes, welche mit Zuhilfenahme des Bogens alsdann das vorgestellte Tonresultat erzeugen. Ich kann allen Violinlehrern nur dringend raten, sich eingehend mit dieser neuen Schule zu beschäftigen, die auch 27 sehr gute Abbildungen von der Haltung des Bogens und der Geige bringt: sie werden davon nicht bloß viele Anregung, sondern auch großen Nutzen haben. Klein verwirft übrigens den Ausdruck Bogentechnik und setzt dafür richtigerweise Armtechnik, denn der Bogen ist doch nur das geeignetste Instrument, die gekonnten Armbewegungen tonvermittelnd umzusetzen. Er findet, daß eine Strichart erst dann restlos gekonnt ist, wenn der Arm sie ohne Bogen und Ton richtig auszuführen vermag.
Klein fordert, daß das gesamte Bewegungsgeschehen der linken Hand sowie des rechten Armes *geistig stumm* geübt wird, und man wird ihm zustimmen müssen. Nicht weniger als 96 Seiten großen Formats umfaßt dieses Heft. Sehr zeitig beginnt Klein schon mit den Doppelgriffen; aber daß er schon auf dieser ersten Stufe Doppeltriller verlangt, halte ich für ganz unmöglich; ich möchte auch gern einen jungen Geiger, der bis S. 67 gekommen ist, kennenlernen, der imstande ist, den Doppelgriff A-Saite 2. Finger c und E-Saite 4. Finger c gut auszuführen. Die angegebenen Übungen scheinen mir sehr zweckentsprechend zu sein; daß sie aber durch andere noch zu ergänzen sind, um das Ziel zu erreichen, kann nicht bezweifelt werden. *Wilh. Altmann*

RICHARD STRAUSS UND SEINE VATERSTADT, *herausgegeben von Egid Gehring.* Knorr & Hirth G. m. b. H., München 1934. Festgabe nennt man solche Bücher wohl. Das beste an diesem Heft stammt von Strauß selbst: der farbige Abglanz, die Spiegelung des Ganz-Persönlichen. Momentbilder aus dem Leben (eine feine Zeichnung Fantos), von der Szene, Anekdoten, Biographisches folgt im bunten Nebeneinander. Szenenbilder

Pasettis und Linnebachs, Sterns Ariadnefigurinen umrahmen den Text, an dem alle Strauß-Münchener von Knappertsbusch bis Patzak, von Alfred Steinitzer bis Wilhelm Zentner mitgearbeitet haben. Mit Straußischer Selbstironie wird die Wendung von der »Feuersnot« zur »Salome« dargestellt. Dies Münchener Geburtstagsbuch soll ein heiterernstes Intermezzo sein. Als Intermezzo steht es an seinem Platz und hat so etwas wie einige Straußische Töne. *Hans Jenkner*

JUNKER-BREITHAUPT: *Vom Singen zum Klavierspielen.* Tonwortschule für Klavier- und Schulmusikunterricht nach den Grundsätzen von Carl Eitz. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Welch unermeßlicher Segen für die deutsche musikalische Volksbildung in der Erfindung des Tonwortes durch den Eislebener Volksschullehrer Prof. Dr. h. c. *Carl Eitz* liegt, vermag heute noch niemand zu sagen. Die These, die dieser Vorkämpfer einer echten musikalischen Volkskultur wohl wie kein anderer ohne Kompromiß vor nunmehr drei Jahrzehnten aufstellte, ist heute Allgemeingut der Musikerzieher geworden. Sie ist das gerade Gegenteil von dem Lehrweg, den die Lehrer aller Schulgattungen seit über hundert Jahren mit größtem Mißerfolg unter dem Motto »Vom Instrument zum Singen« zur Anwendung bringen. Den Eitzschen Grundsatz »Vom Singen zum Instrument« auf dem Gebiete des Klavierunterrichtes zur idealen Durchführung gebracht zu haben, ist das Verdienst der »Tonwortschule« von Junker-Breithaupt. Ein an Erfahrung reicher Singlehrer und ein bekannter Klavierpädagoge haben hier ein Werk geschaffen, das in Anlage und Durchführung gegenüber anderen Klavierschulen ganz neue Wege geht, Wege, auf denen der Schüler dem Lehrer gern folgen und ohne Zweifel die Erreichung aller Ziele im rechten Verhältnis zum Kräfteeinsatz stehen wird. *A. Strube*

MUSIKALIEN

PAUL GRAENER: *Choral im Grünen — Wolken und Wind.* Für Violoncello und Klavier bearbeitet von *Paul Grümmer.* Verlag: Henry Litolff, Braunschweig.

Diese beiden sehr reizvollen Stücke die wegen ihres vielfach wechselnden Taktes (u. a. auch $^5/_4$, $^7/_4$) auch ausgezeichnete rhythmische Studien sind, werden in dieser von einem Meister des Violoncells herrührenden, sehr gelungenen Bearbeitung einer großen Verbreitung sicher sein, freilich kann das zweite nur von Virtuosen bewältigt werden, während an den Choral im Grünen sich schon weit schwächere Kräfte wagen können. *W. Altmann*

WALTER LANG: op. 20, *Suite für Violoncello und Klavier.* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Ohne daß ich die mancherlei namentlich harmonischen Gesuchtheiten dieser Suite gutheißen kann, möchte ich sie doch zum Konzertgebrauch (für Dilettanten ist sie zu anspruchsvoll) empfehlen, da die einzelnen kleinen Sätze, acht an der Zahl, viel Stimmungsvolles bringen und mitunter von eigenartigem Reiz sind. *Wilhelm Altmann*

JAHNIS SAHLITS: *10 Lieder für Einzelstimme mit Klavierbegleitung.* Edgar Rode Musikverlag, Riga, 1934.

Im zeitgenössischen lettischen Musikschaffen steht Jahnis Sahlits seit Jahrzehnten mit in der Front. Die Chor- und Einzelgesänge des heute Fünfzigjährigen sind längst in den einheimischen Konzertsälen und, was mehr besagen will, in den großen volkstümlichen Chorvereinigungen zu Hause. Als Musikkritiker der größten lettischen Zeitung hat er dem Verständnis für die neuere Musik in Lettland Bahn gebrochen und auch in seinem musikalischen Schaffen bekennt er sich bewußt als Neutöner, ohne aber je maniriert zu sein. Sein Werk lag (mit wenigen Ausnahmen) nur im Manuskript vor, bis nun der rührige E. Rode Verlag zu Riga mit den »Zehn Liedern« wenigstens einen kleinen Ausschnitt aus dem Schaffen Sahlits der breiteren Öffentlichkeit zugänglich macht. Zu begrüßen ist bei dieser, übrigens gut ausgestatteten Ausgabe besonders, daß die von bekannten lettischen Dichtern stammenden Texte auch ins Deutsche übertragen sind, und zwar in vortrefflichen Nachdichtungen von Hans Schmidt, Elfriede Skalberg, Biruta Skujeneek und A. Anderson. Damit werden diese Lieder auch den ausländischen Musikkreisen zugänglich. Sahlits Kompositionen haben Schwung und Originalität, die Melodieführung ist stets äußerst sanglich und ausdrucksvoll. In den Begleitungen äußert sich starke und gestalterische Erfindungsgabe und reife Satzkunst. Hervorheben möchten wir aus dem schönen Zyklus das tiefempfundene Lied »Schon ist's Tag« in seiner schlichten, innigen Art (Dichtung von K. Skalbe), dann Poruks

»Im Frühling« mit seiner frischen, funkelnden Begleitung, endlich die religiösen, ernsten Töne im »Lied von Bethlehem« und »Das Christuskind«. Schön in seiner tiefen Herzlichkeit ist auch das seiner Lebensgefährtin gewidmete »Sag, wie soll ich dir schmeicheln.« Sangeskundige werden in diesen Liedern des lettischen Komponisten viele Feinheiten und dankbare Aufgaben finden.

B. Lamey-Riga

* MUSIKALISCHES PRESSEECHO *

STRAUSSIANA

WIR KLEINEREN . . .

Wir Kleineren haben es leicht, über Laune und Willkür solcher Großen zu schmälen und zu rechten. Wer aus dieser Formatklasse hat aber noch den autonomen »Willen zu küren?« Sie sind die Erkorenen eines stärkeren, eines in seiner Anonymität oft furchterweckend zielstrebigen Wollens. Was uns als unsere Ehrerbietung vor dem Schaffen solcher Männer erscheint, ist in Wahrheit wohl mehr die Furcht vor dem gewaltigen Geschehen, das sich an ihnen und ihrem Werk so sichtbar erfüllt. Gemildert und versöhnt wird dies bange Gefühl wohl nur durch etwas wie brüderliche Liebe zu solchem Menschen — er ist Fleisch von unserm Fleisch, Blut von unserm Geblüte, aber gezeichnet zu herberem Priestertum als wir andern — Schicksalsträger des Volkes, Schicksalssänger der Welt.

Hans Joachim Moser
(Dresdner Neueste Nachrichten, 10. 6. 34)

DER MEISTER DES ERFOLGES

Wohin neigt sich die Waage heute, da Richard Strauß das 70. Lebensjahr feiert? Ganz abgesehen von ernsthaften »Reaktionären«, wie *Draeseke* in seiner Zeit, die in Warnungsschriften, Pamphleten u. dgl. das Straußische »Kuckucksei« angriffen, waren ihm schon ziemlich frühe zwei Mitstrebende und im Sinne ihres Werkes *Gegner* erwachsen, die kein Verlangen zeigten, den Ausdruck ihrer Umwelt zu deuten. *Pfitzner*, dies ist der eine, ist, wenn Breite des Erfolges den Maßstab abgibt, hinter Strauß zurückgeblieben. Und — wer vermag da zu rätseln? — ist vielleicht nicht in dem 1916 verstorbenen *Max Reger* der gefährlichste Gegner ausgeschieden? Die Formel »Zurück zu Bach«, die von dieser Seite ausging, enthielt nichts von bejahender Diesseitigkeit. Einstweilen ist Strauß noch Sieger geblieben. Mit Leichtigkeit hat er sogar die Atonalen überdauert, die wie Zwerge an seiner Größe rüttelten. Kann sich der dithyrambische Sänger einer verklungenen Zeit auch gegen die Zukunft wehren?

Alfred Burgartz
(Berliner Illustrierte Nachtausgabe, 11. 6. 34)

DAS GEHEIMNIS DES ERFOLGES

In einem Bericht über das diesjährige Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Wiesbaden war auch die Rede von einem Richard-Strauß-Konzert mit abschließendem Feuerwerk. Kenner und Liebhaber der Straußschen Muse sollen in Zweifel geraten sein, ob es sich um einen pyrotechnischen oder um einen musikalischen Schluß gehandelt habe. Aber wie dem auch sei, — man stelle sich einen Beethoven oder Schumann mit abschließendem Feuerwerk vor, und man wird merken, daß die Festleitung doch nicht so ganz ohne Stilgefühl vorgegangen ist. Damit soll nun keinesfalls etwas Abfälliges gesagt sein. Das Feuerwerk, in welcher Form es auch erscheint, ist etwas Schönes, und große wie kleine Kinder und Musiker erfreuen sich immer wieder daran. Um tieferen Gehalt ist Strauß ja nicht verlegen, und es ist gerade bewundernswert, daß er ihm ein heiteres sprühendes Aussehen zu geben versteht. Er ist ein deutscher Künstler, aber er ist nicht ein einziges Mal schwermütig oder grüblerisch gewesen — wenigstens nicht in seiner Kunst —, und deshalb ist er doch beinahe eine Ausnahmeerscheinung. Er entstammt der Münchener Atmosphäre, mütterlicherseits der Bierbrauerfamilie *Pschorr*, aber er hat in Musik- und Lebensstil sozusagen vom Bier zum Wein hinübergewechselt. Er hat sich über das Bürgertum emporgehoben, ohne den Boden unter den Füßen zu verlieren, und darin ruht das Geheimnis seines weiten Erfolges.

Herbert Sielmann
(Ostpreußische Zeitung, 21. 6. 34)

DER KOMPONIST

Strauß ist 1864 geboren, hat um 1900 die volle Höhe der Meisterschaft erreicht, ist 1934 noch immer am Werk. Die Jahreszahlen geben einen Begriff von der weiten zeitgeschichtlichen Spanne, in der sein Schaffen auftritt, innerhalb deren es zu betrachten und zu beurteilen ist. Strauß ist Süddeutscher von Geburt und Temperament, Instinktmusiker mit bäuerlicher »Erbmasse«, dazu ein denkender Musiker von umfassender geistiger Bildung. Aus seinem oberdeutschen Musikerblut wuchs die Freude an den Urelementen Rhythmus, Tempo, Klang, an »Spiel« und Tanz, Klanghumor und empfindsamem Melos, wuchs anderseits die Neigung zur schönen Oberfläche, zum schmachtend und rauschhaft Sentimentalen, zum sinnlichen Pathos überhaupt. Es gibt aber in seinem Wesen noch einen anderen, konträren Grundzug: den Zug seines Geistes zum Rationalen und Technisch-Konstruktiven, der die Gefahr der Materialisierung, Intellektualisierung und Technisierung in sich birgt. Jene naive Seite seines Musikertums ist und bleibt zeitlebens ein wichtiges Element seines Ausdruckswillens. Sie erleichtert ihm die Loslösung vom »klassischen« Pathos und von der klassizistischen Form, sie behauptet sich in der Zeit seiner kühnsten konstruktiven Vorstöße, sie lebt und webt auch noch in seinem Spätstil, in dem er seine Tonsprache zu ausgesprochen artistischer Feinheit vergeistigt und distanziert hat. Der konstruktive Zug, der Zug zur Tektonik, die Lust zum bewußten Spiel, aber auch zu klanglichen Wagnissen und Spekulationen, zur Gestaltung des Gegenständlichen, scheinbar Musikfremden, hat zeitweise den sinnlich-sentimentalen Zug überwuchert, bis beide im Dienste der Oper, unter dem Segen des Vokalen ins Gleichgewicht kamen oder besser einander durchdrangen. Die Gefahr des Musikanten Strauß ist, kurz gesagt: das Banale, die des Technikers Strauß, des früh gereiften Virtuosen: das klingende »Kunstgewerbe«.

Karl Holl
(Frankfurter Zeitung, 10. 6. 34)

DER GRÖSSTE MUSIKSCHRIFTSTELLER

... Es ist mit Richard Strauß wie mit einem sehr guten Schriftsteller, der, mit tiefschürfender seelischer Einfühlungskraft und der Gabe, sie in Worte zu bannen begabt, uns Mensch, Leben und Natur abbildet, uns gleichsam induktiv zum starken Miterleben zwingt — und doch nie die Grenze des eigentlich Schöpferischen überschreiten kann. Der ein Schriftsteller bleibt und nie ein Dichter werden kann. — Richard Strauß ist der größte Musikschriftsteller der Gegenwart! Er schreibt in und mit Musik, nicht aber Musik tönt durch ihn. Eine Erscheinungsform des schaffenden Menschen, die beileibe nicht modern ist, sondern die es zu allen Zeiten gegeben hat. Was Strauß dabei von ähnlichen Erscheinungen der Gegenwart wie Schreker, Weill, Krenek, Hindemith trennt, ist die vornehme Haltung, die Ehrlichkeit, Lauterkeit und, bis auf wenige Fälle (Schlagobers), Kompromißlosigkeit seiner künstlerischen Gesinnung, das Nicht-mehr-scheinen-wollen.

Hans Költzsch
(Rheinisch-Westfälische Zeitung, 10. 6. 34)

STRAUSS UND DAS NEUE DEUTSCHLAND

Unsere Gegenwart, die durch *Adolf Hitlers* Werk einen neuen Sinn empfangen hat, wird *eine andere Generation von Musikern* heranbilden, deren Wesensart kaum noch Berührungspunkte mit der saturierten Programmmusik der neudeutschen Schule aufweisen wird. Epochen nationaler Besinnung und Zuversicht waren Zeiten der Melodie. Jahrzehntelang hat man uns bagatellisierte Tonfolgen als Melodien angepriesen. Die Technik einer virtuosen Klangphantasie hat sie zu sinfonischen Einfällen hochgetrieben. Daß die »Regie« dieser Klänge oft genug leerlief, wurde meist nur durch wirkungsvolle äußere Zutaten verdeckt.

Die Frage nach den *zukunftskräftigen Keimen der Straußschen Musik* ist unschwer zu beantworten; denn *heldische Gedanken* sind in seinem Lebenswerk, das *soziologisch in der bürgerlichen Welt verankert* ist, verhältnismäßig selten zu finden. Die großartige Orchesterpalette, mit der er seine Musik berauschend farbig auszumalen versteht, die hinreißende Art, in der er komponiert hat, täuschen nicht darüber hinweg, daß die »Material«wirkung seiner Kompositionen nicht von der Gewichtigkeit ihrer Inhalte aufgewogen wird.

(National-Zeitung, Essen, 10. 6. 34)

HÜTER DES TONALEN MUSIKGEFÜHLS

Während Pfitzners bohrende Polyphonie manche Verwandtschaft mit den neuesten Musikbestrebungen hat, die mit einer objektiveren Haltung und Darstellung auf ein freieres tonales Gefühl und ein verändertes

Klangideal hinauslaufen und wieder an die vorklassische Zeit anknüpfen, ist Strauß vor allem in Salome und Elektra durch Häufung des Stimmgewebes und harmoniefremder Töne, durch bestimmte Klang- und Ausdruckszwecke in anderer Weise bis an die Grenze dessen gelangt, was heute als atonal, im neuesten kritischen Lexikon als »bolschewikisch« bezeichnet wird. Heute ist Strauß der Hüter des tonalen Musikgefühls, besonders gegen die »Konstrukteure« einer Hirnmusik, einer »neuen Musik, die es bisher nicht gegeben hat«, in der alle zwölf Töne der Tonleiter gleiche Berechtigung haben sollen und die harmonische Beziehung ausgeschaltet ist. Aber es zeigt sich, daß die Anarchie bereits überwunden ist, während die Entwicklung, der Fortschritt weitergeht, daß sich auch heute, wo blutmäßige und charakterliche Werte den künstlerischen gleichgestellt werden, Parteiungen bilden, die Fortschritt und Reaktion in der Musik verschieden bewerten. Und das wird immer so bleiben.

Walter Jacobs (Kölnische Zeitung, 10. 6. 34)

MUSIKER DER ZUKUNFT?

Alle Gebiete der Musik umfassend, als Theaterkomponist in unseren Tagen der einzige von bleibender dramatischer Kraft, als Sinfoniker ein epochaler Fortbilder der Musik als Sprache des Ausdrucks, hat Richard Straußens Lebensarbeit der deutschen Musik erneut ihre seit Bach andauernde Weltgeltung gesichert. Das auf alle Fälle ist die seit langem unumstößliche Gewißheit in allen Fragen nach dem tieferen Wert der Straußschen Kunst. Wer aber, dem Straußens Musik mit ihren durchlüfteten Klängen, ihrer Schwerelosigkeit, ihrer Flugkraft, ihrem mozartisch freien Schwung die Ahnung um ein Leben wachruft, in dem das Edle, Freie, Gesunde und Starke seinen endgültigen Sieg behauptet, möchte nicht auch glauben, daß schon Richard Strauß der uns von Nietzsche vorausgesagte Musiker der Zukunft sei? Welch ein Schicksal, dann Zeuge dieser Zeit zu sein!

Ludwig Unterholzner
(Hannoverscher Anzeiger, 10. 6. 34)

»SCHÖNE STRAUSS-ROLLEN«

Es ist mir eine besondere Freude, an dieser Stelle von meinen Erinnerungen an »schöne Strauß-Rollen« zu erzählen. Die erste war die *Sofie Faninal* im »*Rosenkavalier*«. Ich durfte sie schon 1911 als ziemlich junge Anfängerin in Leipzig singen. 1913 gastierte ich am Dresdner Hoftheater in dieser Rolle und wurde daraufhin engagiert. Sie war auch meine Antrittsrolle im September 1913. Mit frischer Unbekümmertheit, die Schwierigkeiten nicht kennend, habe ich diese bezaubernde Partie dann im Laufe der Jahre an die 60 Male hier gesungen. Am 17. Dezember 1917 wirkte ich bei der 100. Aufführung, und am 4. März 1927 bei der 150. mit. Wie habe ich diese Rolle geliebt! Wie habe ich mich immer auf die vielen herrlichen Stellen gefreut: die Überreichung der silbernen Rose, die nachfolgenden beiden entzückenden Duette mit Oktavian im zweiten Akt und schließlich das große Terzett am Schluß! Oft glaubte ich die berauschende Fülle dieser himmlischen Musik kaum mehr ertragen zu können, und ich sank Eva von der Osten, meinem Oktavian der meisten Vorstellungen, mit der mich stets vollste künstlerische Harmonie verband, schluchzend in die Arme: »Ist ein Traum, kann nicht wirklich sein . . .«

Grete Nikisch
(Dresdner Neueste Nachrichten, 10. 6. 34)

EIN STRAUSSISCHES MENÜ!

Mit seiner Rückkehr nach Weimar (1894) brachte Strauß auch die fertige Partitur seiner Oper »*Guntram*« mit. Nach ihrer Uraufführung im Weimarer Hoftheater, nach der der junge Meister mit Beifall überschüttet wurde, vereinigte ein zwangloses Mahl die engeren Freunde des Dichterkomponisten im Hotel »Erbprinz«. Hocherfreut nahm man den von langer Krankheit genesenen Richard Strauß wieder in die Tafelrunde auf. Der damalige Hofschauspieler Max Wegner, alten Weimarern noch bekannt und erst während des Weltkrieges verstorben, begrüßte Richard Strauß mit folgender lustigen Speisenfolge: »Krokodilen-Suppe — Nilfisch — Elefantenkleie mit nubischen Knödeln — Zuckerrohrgemüse mit Gnuzunge — Giraffenrücken à la Georg Ebers — Straußeneierkuchen — Kamelkäse — Pyramidenschwämme.« Da nun Wegners Handschrift der Hans v. Bülows ähnelte, hielt Strauß diesen Scherz für eine Aufmerksamkeit Bülows und drahtete sofort hocherfreut an diesen nach Meiningen: »Sie sind erkannt! Elefantenkleie und Straußeneier pyramidal. Im Vorgefühl von solchem hohen Glück genieß' ich jetzt den frohen Augenblick! Strauß.« Was mag wohl der Komponist Hans v. Bülow für ein verdutztes Gesicht gemacht haben, als er dieses sonderbare Telegramm gelesen? *Max Ton*

(Allgem. Thüringische Landeszeitung, 10.6.34)

EIN RENAISSANCE-SCHICKSAL

»Nichts ist vergnüglicher, als seinen Nachruhm noch bei Lebzeiten einzuheimsen«, sagt Nestroy, ». . . denn erstens erfährt man dadurch, daß man wirklich berühmt ist und dann besteht die durch solche Wissenschaft geförderte Möglichkeit, immer noch berühmter zu werden. Am Schluß ist man so berühmt, daß man sich vorkommt wie sein eigenes Denkmal und den Hut vor sich zieht.«
Eigentlich sind das keine schicklichen Einleitungsworte für einen Gratulationsbrief, sintemalen sie auf Richard Strauß ganz gewiß nicht zutreffen, aber daß es ein Vergnügen ist, seinen Nachruhm noch bei Lebzeiten einzuheimsen, wird selbst er uns bestätigen; denn schließlich gehört so ein Renaissanceschicksal nicht mehr zu den Alltäglichkeiten; es ist die Ausnahme, die die Regel bestätigt und insofern kein Pappenstiel, an dem man jeder Verwunderung bar schnöd vorbeiläuft. Und es ist etwas Wunderbares, daß so ein Großer 70 Jahre alt wird, ohne auch nur ein Quentchen von seiner Bedeutung dabei einbüßen zu müssen, ja, ohne daß man die Köpfe zusammensteckt und sich zuflüstert: »Sie, der Strauß ist aber alt geworden!«
Nein, es ist selten ein Künstler so jung geblieben, wie dieser Musiker, in dessen Leben sich alles so glücklich ordnete, daß man versucht wäre, den Neid der Götter zu befürchten. Aber da trotz aller Wohlordnung die Erfolge dieses Mannes nicht kampflos errungen wurden, darf man getrost die Erklärung abgeben: es kann ihm nichts mehr passieren.

(Die Jugend, München, Nr. 25, 1934)

DER GROSSE ERZIEHER UNSERER ZEIT

Nichts wäre nun allerdings falscher, als in dieser geistigen Überlegenheit eine gewisse Kühle des Gemüts zu vermuten. Im Gegenteil. Es ist wohl nur das Gebändigtsein sprühenden Temperaments. Als Wille zur Form schlägt es sich in kühner Unbekümmertheit in seinem Schaffen nieder. Nie ist das *Artistische* in der Kunst in einer so beispielhaften Weise in Erscheinung getreten wie bei ihm. Das wird in Meisterwerken, wie »Eulenspiegel« oder »Rosenkavalier«, in denen der Inhalt mit den Mitteln der Ausführung sich vollkommen deckt, nicht einmal so klar wie in seinen späteren Schöpfungen, z. B. »Arabella«, welche die Grazie technischen Könnens gerade gegenüber einem etwas matteren Ausdrucksgehalt in besonders hellem Licht erstrahlen läßt. Es gibt daher auch niemand, von dem heute für den Musiker mehr zu lernen wäre. Er ist — so verhängnisvoll die Strauß-Nachfolge mancher unsicheren Individualität geworden ist — doch der große *Erzieher* unserer Zeit gewesen.

Oscar von Pander
(Münchener Neueste Nachrichten, 11. 6. 34)

DER DIRIGENT

Und wenn Richard Strauß nun noch persönlich am Pult zum Dirigieren einer Mozartschen Oper, des »Lohengrin«, »Tristan« und »Parsifal« oder seiner eigenen Werke erscheint, ist eine Festaufführung gesichert, und es wäre fast vermessen, über die Art seiner Interpretation noch viele Worte zu machen. Zu bekannt sind seit Jahrzehnten die berühmten Aufführungen, die er in unzähligen Städten als Gastdirigent geleitet hat. Er ist das Vorbild eines Dirigenten. Denn die gelassene Erscheinung ist Verkörperung beherrschter Energie, ist nur bürgerliche Maske einer flammenden Seele. Wen einmal der Blitz dieser blauen Augen traf, der spürte sie, der spürte die Suggestion, die entladene Kraft, das Feuer dieses künstlerischen Temperaments. Hier offenbart sich das Geheimnis des Genies, das sich unauffällig gibt. Es wird der Tag kommen, wo man mit Stolz erzählt: Ich habe es erlebt, wie Richard Strauß Mozart, Wagner und seine Werke dirigierte.

(H. B., Nordische Rundschau Kiel, 11. 6. 34)

DER FREUND DER NATUR

Strauß ist von Jugend an ein großer Freund der Natur gewesen. Wie er die Natur aufnimmt, einfach und unbeschwert, und wie er sich dann mit ihr auseinandersetzt, dafür ist nichts bezeichnender als ein Brief des Knaben an den Jugendfreund Louis Thuille aus dem Jahre 1878. Der Vierzehnjährige machte gegen Ende August von Murnau aus eine Partie auf den Heimgarten: Aufbruch 2 Uhr nachts im Leiterwagen, fünfstündiger Aufstieg, infolge Verirrens pfadlos steiles dreistündiges Abwärtsgehen, im ganzen zwölf Stunden Marsch, die letzten bis auf die Haut von Regen und Sturm durchnäßt, unbeabsichtigtes Nachtlager in einem Bauernwirtshaus. Strauß, der dies alles selbst berichtet, klagt keineswegs über die Mühen und Anstrengungen. Er findet die Wanderung »bis zum höchsten Grade interessant und originell; am nächsten Tage habe ich die ganze Partie auf dem Klavier dargestellt. Natürlich riesige Tonmalerei und Schmarrn (nach Wagner). — Neulich war

ich in der »Götterdämmerung«. In diesen Worten ist die ganze spätere Entwicklung im Keime beschlossen.

Josef Müller-Blattau
(Braunschweigische Landeszeitung, 10. 6. 34)

DIE STRAUSS-OPER

Die Strauß-Oper besonders bedeutet eine Lösung für sich; sie ist vom Wagnertheater viel weiter abzusetzen, als es bisher geschehen. Der menschgewordene Ur-Mimus Wagner, dem aus Müssen der sich mitteilenden Gebärde Wort und Ton — seine ganze Welt erwuchs, lebt als Wesenheit *augendeutlich* in seinem Werk fort — auch ohne das beredte Zeugnis seiner Jünger, die den dämonischen Gestaltenwechsler noch erlebt.

Wie anders Strauß, der mimisch unbedrängte, in der Gebärde verhaltene Klangmensch, der für das Sichtbare auf dem Theater einen Mitarbeiter heranzog! — — Es ist freilich nicht damit getan, »Strauß« zu singen, »Hofmannsthal« zu spielen. In der geheimnisvollen Dramatik des Tons vollzieht sich die höhere Einheit beider, die spürbar zu machen weder dem Sänger noch dem Schauspieler allein gelingen wird, sondern dem Opernspieler von Strauß' Gnaden!

Strauß auf dem Theater — wird nur dem ganz sichtbar, der »mit den Ohren sehen« kann. *Hans Winkelmann*
(Niedersächsische Tages-Zeitung, 2./3. 6. 34)

KEINE »RESTAURATION DER GREISE«

Auf die Dauer nützen nur *praktische Anwendungen*, denn grauer als überall ist die Theorie im Gebiet der Kunst. Deshalb muß der Versuch unternommen werden, eine Klärung ohne Rücksicht auf Tradition, Vorurteile und allgemeine Stellung der Betroffenen herbeizuführen, sei es auch nur zu dem Ende, um zum Nachdenken über Probleme zu zwingen, die wir bewußt nie lösen können, *weil sie nur durch die schöpferische Tat zu überwinden sind.* Die Besinnung kann zur Vermeidung der unnötigen Phrase führen, zur Bescheidenheit und Ehrfurcht wirklicher Leistung gegenüber, die ja immer die Bekrittelung und den Neid der Ewig-Mittelmäßigen gewärtigen muß und die vorgetäuschte Leistung gegen sich hat. Zum Schaden der Musik verwechselte man teils böswillig, teils auch aus Unüberlegtheit, Original mit noch nie Dagewesenem um jeden Preis. Das machen sich heute jene anderen zunutze, die über eine epigonale Romantik aus den Gründerjahren nach dem Siebziger Krieg nicht hinausfanden. Es muß zur Irreleitung der Jugend führen, wenn man in Wiesbaden beim Deutschen Tonkünstlerfest *Schillings'* »Pfeiffertag« festlich herausstellt. Die Jugend ist aber instinktsicher heute. Sie geht erst gar nicht zu solchen Darbietungen, sie hat für Ehrenpflichten dieser Art zum Glück kein Verständnis. — — — —

Es ist richtig, daß mit dem, was vor dem Kriege nach einer einmaligen Aufführung beiseite getan wurde, heute noch weniger als damals Eindruck zu machen ist. Wer sich mangels Leistung vernachlässigt glaubte, wird aber jetzt unweigerlich als Märtyrer der deutschen Sache gelten wollen. *Der Nationalsozialismus will keine »Restauration der Greise«.* Allerdings gibt es auch ganz ausgezeichnete Musiker, denen die Gegenwart nur bedingt und die Zukunft schon gar nicht gehört. Man wird Meister wie Vollerthun, Hausegger, Grimm, Kaun und viele andere dazuzählen müssen.

Die Kunst kennt keinen Stillstand. Ihre Formen wechseln beständig. Nicht alles, was verwegen und auf den ersten Blick nicht eingängig und verständlich ist, weil es erworben errungen sein will, muß deshalb Kunstbolschewismus sein. Der Kenner der Geschichte findet dieselben zeitgenössischen Argumente gegen Beethoven, Wagner oder Bruckner wie gegen alles Originale in der Gegenwart.

Ein mutiger Neuerer ist aber mehr wert als alle die zusammen, die sich altertümelnd in Stilen betätigen, die Bach, Beethoven oder Brahms besser beherrschten.

(Herbert Gerigk, Volksparole Düsseldorf, 20. 6. 34)

PERSÖNLICHKEIT, VOLK, MASSE

Der Neubau der deutschen musikalischen Kultur soll aber den Zweck haben, die Kunst an den einzelnen im Volk heranzubringen, wie ja auch alle Erziehung den Zweck hat, den einzelnen tüchtiger, wertvoller zn machen. Volk und Masse ist ja nicht dasselbe. Wenn unser Volk werden soll, was es sein kann, so kommt es darauf an, nicht jede Einzelregung zu unterdrücken, nicht Denken und Fühlen zu uniformieren, sondern Köpfe und Herzen zu bilden und ihnen Vaterland und Volksgemeinschaft als das zu zeigen und zu eigen zu geben, was die höchste Steigerung der eignen Persönlichkeit eines jeden braucht, fordern kann und fordern muß. Wie der

Gehorsam des Soldaten nicht das einzige ist, was man von ihm fordert, sondern wie man ihn selbständig macht durch Lehre und Zucht, damit er in jedem Fall zu handeln versteht, wie die Lage es erfordert, auch wenn kein Befehl gegeben ist, also keine Möglichkeit vorhanden, Gehorsam zu üben, so ist die Losung »Gemeinnutz geht vor Eigennutz« nicht das einzige, was dem Leben des Menschen in dem neuen Reich zur Richtschnur dient. Er muß wissen, daß er dem Gemeinnutz nur geben kann, was ihm gebührt, wenn er zunächst einmal aus sich selbst macht, was nur irgend daraus zu machen ist. »Die Bewegung hat die Achtung vor der Person mit allen Mitteln zu fördern«, sagt der Führer in seinem Kampfbuch, »sie hat nie zu vergessen, daß im persönlichen Wert der Wert alles Menschlichen liegt, daß jede Idee und jede Leistung das Ergebnis der schöpferischen Kraft *eines* Menschen ist und daß die Bewunderung vor der Größe nicht nur einen Dankeszoll an diese darstellt, sondern auch ein einigendes Band um die Dankenden schlingt. *Die Person ist nicht zu ersetzen;* sie ist es besonders dann nicht, wenn sie nicht das mechanische, sondern das kulturell-schöpferische Element verkörpert.«

Der Erziehung zur Persönlichkeit aber dient — die entsprechende Eignung vorausgesetzt — keine Kunst in stärkerem Maße als die Musik, denn das durch sie vermittelte Erlebnis ist immer das einsame, das durch kein Wort dem Nächsten mitteilbare, das nicht zum Verstand, sondern zur Seele sprechende. Für uns kommt nun noch dazu, daß wir die Träger der höchsten musikalischen Kultur der Welt sind. Wenn wir das Wesen des deutschen Volkes wieder zur Reinheit bringen wollen — und das ist ja die Hauptaufgabe des Nationalsozialismus —, so dürfen wir nicht vergessen, daß das deutsche Volk das Volk Bachs, Beethovens, Mozarts, Schuberts, Brahms', Webers, Schumanns, Bruckners und all der Großen ist, vor deren Werken die Welt in Ehrfurcht kniet. Das verpflichtet. Wo immer nur ein Trieb im Kinde da ist, der auf Empfänglichkeit zur Musik hindeutet, da sollte gehegt und gepflegt werden, was sich an Anlagen zeigt, um dieses Kennzeichen guter deutscher Art nicht verkümmern zu lassen.

(Peter Raabe, Kölnische Zeitung 34)

KIRCHENLIED UND RAUM

Meist denkt man, wenn von einer Bindung der Kunst an den Raum die Rede ist, zunächst an den geographischen, nationalen, sozialen Raum, aus dem das Kunstwerk, das Lied, hervorgeht. Das ist nun in der Tat eine räumliche Bindung, die gar nicht zu umgehen ist. Im Liede lebt — durch oder gegen den Willen des Dichters — der Raum, der ihn umgibt und an den er selbst gebunden ist. Sprache und Form, Gefühle und Gedanken des Liedes stehen in Zusammenhang mit dem Raum. Selbst die lateinischen Hymnen, die deutsche Mönche des Mittelalters gedichtet haben, verraten durch ihre akzentuierende Metrik die deutsche Heimat der Dichter.

Aber die Geschichte der Kirchenlieder zeigt uns doch, daß die Kraft dieser räumlichen Bindung an die Landschaft, an das Volk oder an den Stand keineswegs immer gleich stark zu sein braucht. Man kann da deutlich zwei Gruppen unterscheiden: die einen stark raumgebundenen Lieder dringen gar nicht über den Raum hinaus, in dem sie entstanden sind; dafür verwurzeln sie aber mit diesem Raum um so fester und halten sich jahrhundertelang als ein — wenn man so sagen darf — Inventar dieses Raumes. So ist es bei vielen unserer deutschen evangelischen Kirchenlieder, besonders aus dem 17. und 18. Jahrhundert, oder in noch auffälligerer Weise bei dem Kirchenliederschatz der evangelischen Slowaken, der sich seit drei Jahrhunderten so gut wie unverändert erhalten hat.

Umgekehrt gibt es Lieder, die, kaum daß sie in ihrem engeren Heimatraum bekannt geworden sind, auch schon über die Grenzen hinausdringen und Länder und Völker in raschem Sturmlauf erobern — freilich um auch ebenso schnell wieder vergessen zu werden. Es ist wohl kein Zufall, daß schon in der Reformationszeit die Lieder der Geißler, die kaum zwei Jahrhunderte vorher überall in ganz Deutschland von Kärnten bis zu den Niederlanden auf Märkten und Straßen gesungen wurden, fast ganz vergessen waren. Luther hat viele ältere deutsche Lieder des Mittelalters mit oder ohne Umarbeitung in den evangelischen Kirchengesang aufgenommen, aber gerade diese »Schlager« haben die Kurzlebigkeit der Geißlerbewegung geteilt. Ähnlich ist es bei den sogenannten englischen Liedern, jenen geistlichen »Ohrenklebern«, die um die Jahrhundertwende von den englischen und amerikanischen Sekten nach Europa verpflanzt wurden und hier begeisterte Aufnahme fanden. Heute will die junge Generation schon nichts mehr vom »Heilsarmeestil« wissen.

(Ulrich Leupold, Die Literatur, Juni-Heft 34)

MODERNE SPANISCHE MUSIK

Wenn von der Entwicklung der Tonkunst des 20. Jahrhunderts die Rede ist, muß man jenen Ländern ganz besondere Beachtung schenken, deren künstlerische Entwicklung aus irgendeiner andern Kunst hervorgegangen ist. Spaniens moderne Tonkunst verdankt ihre Befruchtung in erster Linie der nationalen Malerei, deren überragende Bedeutung durch die geniale Tätigkeit eines Goya, Murillo, Velasquez, Greco, Zurbaran besonders gekennzeichnet ist. Interessant ist festzustellen, daß die verschiedenen Kunstauffassungen der Spanier nicht zuletzt territorial zu vertreten sind: Jede Region hat ihren Kunsttyp, so Katalonien, Aragon, Kastilien, Andalusien und andere. Diese Tatsache erklärt auch den nationalen Charakter der spanischen Kunst, dessen Hauptmerkmale unbeugsame Tatkraft und religiöse Verinnerlichung sind. — Der bedeutendste aller spanischen Musiker, die der modernen Richtung angehören, ist zweifelsohne *Manuela de Falla*, ein Schüler Pedrells, der sich mit der Oper La Vida Breve den Preis der Akademie der schönen Künste erwarb. Mit zu seinen reifsten Arbeiten können seine Klavierkompositionen zählen, von denen namentlich Trois pièces espagnoles und Fantasia Baetica eine gesonderte Stellung einnehmen. Besonders feinnervig ist de Falla in der Behandlung des Orchesters. Er liebt durchaus nicht das sensationssüchtige Programmusikorchester des 20. Jahrhunderts, sondern setzt an seine Stelle das Kammermusikorchester, dem er durch die individuelle Zusammenstellung der verschiedenen Instrumente besonders feine Klangwirkungen verleiht. Was Béla Bartok für Ungarn bedeutet, das ist de Falla für Spanien. Auch er ist, wie Bartok, Melodiker und schöpft seine besten musikalischen Gedanken aus dem volkstümlichen Gesang. Während aber Bartok seine volkstümlichen Weisen der Bauern- und Zigeunermusik entnimmt, verwendet de Falla, und zwar mit außerordentlichem Geschick, in seiner Musik andalusische Melodien, die in ihrem harmonischen Aufbau zuweilen sehr an die alten Kirchentonarten gemahnen.

(Friedrich-Karl Grimm, Kölnische Zeitung, 25. 6. 34)

DER VOLKSTÜMLICHE BÜLOW

»Hans von Schwänkereich« hat Richard Wagner den jungen *Hans von Bülow* genannt, und wirklich ist dieser geniale Geist stets unerschöpflich gewesen an witzigen Bemerkungen, ursprünglichen Einfällen und tollen Geschichten. Sein Humor erwuchs wie jeder echte Humor aus tiefen Konflikten und Schmerzen. Früh begann die Befreiung des hochbegabten Edelmannes aus den Vorurteilen, in die ihn Zeit und Verhältnisse verstrickten. »Lassen Sie doch den »Freiherrn« fort — ich gebe nur etwas auf die erworbenen Titel, nicht auf die ererbten«, meinte er und freute sich deshalb besonders über den Ehrendoktor, den ihm die Universität Jena verlieh. — Als ein Bläser der Meininger Kapelle entlassen werden sollte und als Angabe des Grundes von Bülow die Aufklärung erhielt, er sei zu höflich, ließ sich der Mann zu der klassischen Aufforderung aus Götz von Berlichingen hinreißen. Doch Bülow wehrte lachend ab: »Zu spät! Sie suchen vergebens, sich bei mir einzuschmeicheln.« Gefürchtet waren seine Urteile. Von dem Sänger Schott, der Reserveoffizier der Artillerie war, meinte er: »Wie merkwürdig, früher war er Artillerist, und jetzt singt er unter aller Kanone!« Nichts war ihm verhaßter als eine Gesinnung, die den materiellen Gewinn über die Kunst stellte. So wußte er von der berühmten Konzertsängerin Hermine Spieß, daß sie auf jede Weise große Honorare herauszupressen suchte und rücksichtslos einen Konzertabend absagte, wenn sie woanders mehr bekam. Als sie sich mit einem Rechtsanwalt, der zugleich Weinzüchter war, verlobt hatte, beglückwünschte sie Bülow und meinte, ihr künftiger Gemahl sei als Jurist sein Kollege, denn auch er hatte einmal Jura studiert. »Jawohl«, erwiderte die Sängerin, »aber wenn es einmal mit der Juristerei nicht mehr geht, dann bleibt uns ja immer noch unser Wein«. Worauf Bülow mit dem liebenswürdigsten Gesicht: »Allerdings, dann werden Sie auch reichlich Gelegenheit haben, sich mit *Etikettefragen* zu beschäftigen.« Sprachs und ließ sie stehen. Unerschöpflich war er in geistreichen Wortspielen, so wenn er von einer preisgekrönten Oper, die vor der Aufführung gewaltig gelobt wurde, zu einem der Lobredner meinte: »Merken Sie sich eins, lieber Freund! Je preiser eine Oper gekrönt ist, um so durcher fällt sie!« oder Friederike Goßmann, die sehr von der Hannoverschen Königsfamilie ausgezeichnet wurde, ins Stammbuch schrieb: »Mit den Welfen muß man heulen.«

(»Der Führer«, Karlsruhe, 34)

UM CHOPINS HERKUNFT

Der französische Chopin-Forscher *Eduard Ganche* hat ein neues Werk »Voyages avec Fréderic Chopin« veröffentlicht. Ganche hat das große Verdienst, nicht nur viel neues biographisches Material, sondern auch vor nicht langer Zeit aus dem Nachlaß des Tondichters einen die Erstausgaben seiner Werke umfassenden Band mit Korrekturen und Ergänzungen von Chopins eigener Hand entdeckt zu haben, den er in seinem Buch ausführlich behandelt. Sein neuestes Buch enthält eine interessante Entdeckung. Sie betrifft das Geheimnis, von dem Chopins Vater, Nikolaus, bisher umhüllt gewesen ist. In den Chopin-Biographien steht zu lesen, sein Vater sei in Nancy geboren und in jungen Jahren nach Polen ausgewandert. Über seine Herkunft, seine Angehörigen — kein Sterbenswörtchen! Nunmehr hat Eduard Ganche festgestellt, daß Chopins Vater nicht, wie er vorgab, in Nancy, sondern in dem französischen Dorf Marainville als Bauernsohn zur Welt gekommen ist. Sein Vater, François, und sein Großvater waren Winzer, auch seine Mutter, eine geborne Deflin, entstammte einer Winzerfamilie. Er hatte zwei Schwestern, Anna und Marguerite. Aus welchen Gründen Nikolaus Chopin im achtzehnten Lebensjahre plötzlich sein Elternhaus verlassen hat und wie es gekommen, daß er gerade nach dem fernen Polen ausgewandert ist, dies vermochte auch Ganche nicht zu erforschen. Wohl aber brachte er Licht in das bisher unaufgeklärt gebliebene Verhalten Vater Chopins seiner Frau und seinen Kindern gegenüber hinsichtlich der eigenen Vergangenheit. Er muß sich offenbar seiner bäuerlichen Herkunft geschämt und es darum vermieden haben, sie in diese einzuweihen, zumal da seine Frau, Justine, aus adeligem Hause stammte. Unfaßbar bleibt es jedoch immerhin, wie er, der ein musterhafter Gatte und Familienvater gewesen war und der in einem Brief an seinen bereits berühmten Sohn in Paris geschrieben hatte, er danke Gott von Herzen, daß er ihm ein solches Kind geschenkt habe, es über sich hat bringen können, sich ein ganzes Leben lang um die eigenen Eltern und Geschwister nicht zu kümmern. Daß er sich im Laufe der Zeit völlig polonisiert und seine Kinder zu glühenden polnischen Patrioten erzogen hat, ist begreiflich. Rätselhaft bleibt es aber, warum er von seinem wahren Heimatland immer sagte, es sei für ihn »pays étranger«, warum er seinem Sohn, als dieser nach Paris ging, mit keinem Wort erwähnt hat, daß in einem gar nicht weit von der Seinestadt entfernten Dorf seine Großeltern und Tanten leben Ganche hat auf Grund des Kirchenbuches von Marainville den Todestag der Eltern des Nikolaus Chopin festgestellt — und fragt mit Recht, wie es denkbar gewesen sei, daß dieser sicp nicht einmal darum gekümmert habe, ob seine Eltern noch leben. Ganche meint nicht mit Unrecht, das seltsame Verhalten Vater Chopins finde seine Erklärung vielleicht nur in dessen Hang zum Mystizismus. In den Tagen da der kleine Friedrich in Warschau als Wunderkind vergöttert wurde, sagte Nikolaus Chopin zu seiner Frau, er verstehe nunmehr, warum ihn die Vorsehung nach Polen verschlagen habe. Dann fügte er noch hinzu, er habe bald nach seiner Ankunft in Warschau zweimal den Entschluß gefaßt, in die Heimat zurückzukehren, sei jedoch beide Male aufs Krankenbett geworfen worden und darum dageblieben, weil er dies für einen Fingerzeig Gottes gehalten habe.

(Neue Freie Presse, Wien, 16. 6. 34)

* ZEITGESCHICHTE *

NEUE OPERN

Hans Ludwig Kormann, der Leipziger Komponist und Leiter des dortigen Kulturpolitischen Orchesters der NSDAP., hat eine große Oper, »*Der Meister von Palmyra*«, vollendet, deren Textbuch *Karl Willnau* schrieb. Die Uraufführung findet im Landestheater *Altenburg* statt.

Josef Ingenbrand, der Inhaber des Rheinischen Beethovenpreises ist, vollendete eine Oper, die den Titel »*Jacci Bronia*« trägt.

Am Augsburger Stadttheater kam unter Leitung von Kapellmeister *Otto Miehler* »*Tod und Verklärung*« von *Richard Strauß* mit erstmaliger szenischer Darstellung zur Aufführung.

Griegs unvollendete Oper »*Olav Trygvason*«, Text von *Björnson*, die als Chorwerk in den Konzertsaal Eingang fand, kam in *Los Angeles* (Kalifornien) unter Leitung von *Arthur Clausen*, einem Freund Griegs, erstmalig zur Aufführung.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Ein *unbekanntes Konzertwerk* von *W. A. Mozart* wird demnächst bei *Litolff* erscheinen. Es handelt sich um ein Konzert in B-dur für Fagott (oder Violoncello) mit Orchester, das von Professor *Max Seiffert* in Stimmen aufgefunden und als eines der bisher verschollen gewesenen, von Mozart für den Grafen Dürnitz komponierten Konzerte erkannt wurde. Nach Seiffert bündiger Stilkritik stammt dieses Konzert aus den Jahren 1775—1777 und übertrifft das bereits bekannte Fagottkonzert in B (komponiert im Jahre 1774; Köchel 2 Nr. 191), besonders im Schlußrondo an hinreißender Spielfreudigkeit und Lebendigkeit. Da der Solopart auch durch das Violoncello wiederzugeben ist, dürfte das neue, von Max Seiffert als Heft 2 der von Professor *Fritz Stein* herausgegebenen Reihe »Das weltliche Konzert des 18. Jahrhunderts« bearbeitete Werk eine wertvolle Bereicherung der Konzertliteratur bilden.

»*Deutschlands Stunde*«, für Männerchor und großes Orchester, von *Franz Philipp*, hatte bei seiner Aufführung auf dem Musikfest in *Kassel* unter Leitung des Staatskapellmeisters *Dr. Laugs* einen außergewöhnlichen Erfolg.

»*Saarschwur*«, eine Dichtung von *Joseph Lang*, Potsdam, ist auf Veranlassung des Propagandaministeriums in einem Wettbewerb der Stagma vertont worden. Der 1. Preis wurde unter die Komponisten *William Görgel* und *Hans Otten* verteilt. Die Noten sind sowohl für Gesang und Klavier als auch für verschiedene Chorbesetzungen beim Verlag Otto Junne G. m. b. H., Leipzig C 1, erschienen.

Hermann Simons »*Choräle der Nation*«, ein Zyklus von Chorliedern nach Freiheitsgedichten von Goethe, Schiller, C. F. Meyer und C. M. Holzapfel (Chor-Collection Litolff), hatte bei der *Uraufführung* durch den *Bremer Volkschor* unter *Hans Stoll* überwältigenden Erfolg.

Karl Hermann Pillney hat alte Landsknechtlieder für Chor, Blas- oder Streichorchester

bearbeitet. Seine Arbeit wurde anläßlich eines Preisausschreibens der Hitler-Jugend *preisgekrönt* und gelangt im Rahmen der vom 15. bis 22. Juli geplanten Kulturwoche in *Aachen* zur Uraufführung.

PERSONALIEN

Als Nachfolger von Professor *Hugo Rüdel* wurde *Karl Schmidt* zum Chordirektor an der Berliner Staatsoper ernannt. Schmidt war bisher Chordirektor am Neuen Deutschen Theater in Prag.

Helmut Seidelmann, bisher 1. Kapellmeister am Opernhaus in Frankfurt am Main, wurde nach außerordentlich erfolgreichen Probedirigieren der Opern »Carmen« und »Götterdämmerung« als *Generalmusikdirektor* für Oper und Konzert an das Friedrich-Theater in *Dessau* verpflichtet.

An Stelle von *Rudolf Moralt*, der mit Ablauf dieser Spielzeit die Pfalzoper verläßt, um seine Stelle in Braunschweig anzutreten, wurde *Erich Walter* aus Köln als 1. Kapellmeister an die Pfalzoper verpflichtet.

Dr. Richard von Alpenburg, der ehemalige Generalmusikdirektor von Münster i. W., ist als Leiter der Sinfonie- und Chorkonzerte sowie Direktor der Musikschule des Musikvereines nach Innsbruck berufen worden.

Die »*Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst*« in Holland, die vor einiger Zeit bevollmächtigt wurde, an der Reichsuniversität in *Utrecht* einen besonderen Lehrstuhl für allgemeine Musikwissenschaft zu errichten, hat *Dr. Willem Mengelberg*, den Dirigenten des Concertgebouw-Orchesters in Amsterdam, auf diesen Lehrstuhl berufen. Mengelberg hat diese Berufung angenommen.

Prof. Ernst Grenzebach hat aus gesundheitlichen Gründen auf eigenen Wunsch mit sofortiger Wirkung aus seinem Lehramt an der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin ausscheiden müssen. Als sein Nachfolger wurde Professor *Hans Emge* von der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln berufen.

Der in *Basel* tätige Kapellmeister *Paul Sacher* wird die Saison 1934/35 im Ausland verbringen und hat sich von der Leitung des Bas-

ler Kammerorchesters (Kammerchor und Kammerorchester) und als Direktor der *Schola Cantorum Basiliensis* auf ein Jahr beurlaubt. Das von Paul Sacher entworfene Generalprogramm des Basler Kammerorchesters soll unter Leitung eines Gastdirigenten durchgeführt werden, währenddem in der Schola Cantorum Basiliensis die Leitung des Institutes ad interim einem Mitglied des Lehrerkollegiums übertragen wird. Die Leitung des Basler Männerchors hat Paul Sacher endgültig niedergelegt.

Als Nachfolger *Michael Schneiders*, der nach München gegangen ist, wurde *Johannes Ernst Köhler* aus Berlin, ein Schüler Wolfgang Reimanns, als Stadtorganist und als hauptamtlicher Lehrer für Orgel an die Staatliche Hochschule für Musik zu *Weimar* berufen.

Rudolf Metzmacher, der bisherige Solocellist der Münchener Philharmoniker, wurde als Konzertmeister an das Hamburgische Philharmonische Staatsorchester berufen.

Hildegard Ranczak-Schätzler, die erste Sopranistin der Münchener Staatsoper, wurde vom bayerischen Kultusminister zur *Kammersängerin* ernannt.

Der Dresdener Pianist *Werner Kunad* wurde vom Senat des Landeskonservatoriums der Musik zu Leipzig durch die Verleihung des *Teichmüller-Stipendiums* ausgezeichnet.

Für den verstorbenen Leiter der Städtischen Akademie für Tonkunst in *Darmstadt, Otto Krebs*, ist der Lehrer an dieser Akademie *Bernd Zeh* zum kommissarischen Leiter beauftragt worden.

NEUE SCHALLPLATTEN

Eine Hitler-Hymne

Die Besprechung der Hitler-Hymne »*Gott sei mit unserm Führer*« im Juni-Heft der »Musik« bedarf einer berichtigenden Ergänzung, insofern sie irrtümlich »unter die Rubrik gesinnungstüchtigen Nichtkönnens« eingereiht wurde. *Leopold von Schenkendorf*, Sturmführer in der SA., schrieb sie zugunsten des Winterhilfswerks. Schon diese Tatsache genügt, um den Vorwurf konjunkturähnlicher Gesinnung als bedauerlichen Fehlschluß, der angesichts der an billigen Effekten reichen Wiedergabe der Hymne durch *Herbert Ernst Groh* nahelag, zurückzunehmen. Unsere kritische Stellungnahme zu dem Kunstwert der Hymne wird dadurch nicht berührt.

TAGESCHRONIK

Professor *Dr. Hans Pfitzner* scheidet am 1. Juli wegen Erreichung der Altersgrenze aus seinem Amt als Professor an der Staatlichen Akademie der Tonkunst in München aus.

Der Reichsstatthalter von Bayern hat soeben *Hans Pfitzner* die *Goethe-Medaille* für Wissenschaft und Kunst überreichen lassen, die der Reichspräsident dem großen Meister der deutschen Musik zu seinem 65. Geburtstag verliehen hat.

Professor *Hermann Abendroth*, der neue Gewandhaus-Kapellmeister in Leipzig, wurde zur Leitung von Sinfoniekonzerten in *Liverpool* und *Oslo* verpflichtet.

Generalmusikdirektor *Heinz Bongartz* leitet im kommenden Winter vier Sinfoniekonzerte der staatlichen Kapelle in Kassel.

Professor *Fritz Heitmann*, der Berliner Domorganist, wurde eingeladen, das große Orgelchoralwerk aus der letzten Zeit Johann Sebastian Bachs, den »dritten Teil der Klavierübung«, im Münster zu *Bern* zur dortigen Erstaufführung zu bringen, sowie im Großmünster in *Zürich* einen Orgelabend zu veranstalten.

Marta Linz wurde durch A. Parup, Leiter der Radiokonzerte in Riga, vom 10. Juli ab auf vier öffentliche Abende als Dirigentin und Solistin verpflichtet.

Der russische Komponist *Igor Strawinskij* hat um die *französische Staatsangehörigkeit* nachgesucht und sie erhalten.

Im Rahmen der Veranstaltungen der *Westfälischen Schule für Musik, Münster* (Leitung: Dr. Richard Creß), fand eine *Gedächtnisfeier für Karl Storck*, den verdienstvollen Musikschriftsteller und Vorkämpfer einer nationaldeutschen Musikkultur statt. *Alois Weber*, Köln, hielt die von Mozartscher und Beethovenscher Musik umrahmte Gedächtnisrede.

Aus dem Nachlaß *Wilhelm Bergers* sind die folgenden Werke in den *Afa-Verlag* übergegangen: Festmarsch und Dramatische Tondichtung für großes Orchester, Konzertstück für Klavier und Orchester, Serenade für zwölf Bläser, Klavierquartett und Trio und Heldenklage für Soli, Chor und Orchester.

Die ehemalige *Dresdener Volksakademie* hat sich mit dem *Schubertschen Chor* zu einem *Philharmonischen Chor* in Dresden zusammengeschlossen. Die Leitung liegt in Händen von Kantor *Heinz Schubert*.

Die *Robert-Schumann-Gesellschaft* hielt in *Zwickau*, der Vaterstadt des Komponisten, ihre heurige Jahresversammlung ab. Festredner der Tagung war *Kurt Arnold Findeisen*, der über das Thema »Schumann, Brahms und

die deutsche Gegenwart« sprach. Im musikalischen Teil der Veranstaltung brachten *Otto Kobin* (Violine) und *Dr. Erich Valentin* (Piano) wenig bekannte Kompositionen von Robert Schumann, Clara Schumann und Brahms in teilweiser eigener Bearbeitung zum Vortrag. Für das nächste Jahr wird in Zwickau die Abhaltung eines Schumann-Festes geplant.

Bad Oeynhausen hält vom 7. bis 9. August d.J. ein »*Niedersächsisches Musikfest*« ab, dessen Veranstaltungen von *Werner Gößling*, dem Leiter der Bielefelder Oper, dirigiert werden. In je einem Orchester-, Chor- und Kammerkonzert sollen ausschließlich zeitgenössische Komponisten des niedersächsischen Kulturkreises mit repräsentativen Werken zu Worte kommen.

Das *Koburger Landestheater* (Intendant Hans Abrell) veranstaltete eine *Mozart-Woche*, die neben drei Opernabenden auch ein Kammerkonzert aufwies.

Im *Bayreuther Festspielhaus* sind die Dekorations- und Beleuchtungsproben für die diesjährigen Festspiele schon seit dem 1. Juni in vollem Gange. Neben der Neuinszenierung des *Parsifal* wurden wichtige Szenenbilder des Nibelungenrings erneuert. Eine Fallbühne, die nach Bedarf eine Schrägstellung der hinteren Bühnenhälfte nach unten zuläßt, wurde eingebaut und bringt für die Beleuchtungstechnik und Wirkung der Tiefen- und Fernperspektive neue Möglichkeiten. Die Proben mit dem gesamten Kunstpersonal für die am 22. Juli beginnenden Festspiele nahmen am 16. Juni ihren Anfang.

Vom 5.—12. August findet die *8. Singwoche* auf *Burg Hoheneck*, unweit Rothenburg o. T., statt, veranstaltet vom Reichsbund Volkstum und Heimat, Landschaft Franken.

Im nächsten Jahre wird die musikalische Welt den 250. Geburtstag G. F. Händels feiern. *Halle*, die Vaterstadt des Meisters, veranstaltet aus diesem Anlaß im Frühjahr 1935 eine *Händel-Festwoche*, in der Werke aus allen Schaffensgebieten des großen Komponisten zur Aufführung gebracht werden sollen. Neben der Halleschen Oper setzen sich die Robert-Franz-Singakademie und die Dirigenten Prof. Dr. *Rahlwes* (Universität Halle) und Generalmusikdirektor *Bruno Vondenhoff* (Stadttheater Halle) für das Gelingen der Festwoche ein.

Für das Jahr 1935 bereitet die *Neue Schützgesellschaft* ein *Dresdener Schütz-Fest* großen Ausmaßes vor. Der 350. Geburtstag dieses deutschen Meisters wird mit kirchlichen und weltlichen Musikaufführungen festlich begangen werden. Der Dresdener Kreuzkantor *Rudolf Mauersberger* wurde als Leiter sämtlicher Kirchenaufführungen berufen, die vom Kreuzchor und Dresdener Bachverein durchgeführt werden.

Der französische Kurort *Vichy* veranstaltet in diesem Sommer eine *Richard-Wagner-Festwoche*. Die Pariser Große Oper wird im Rahmen der Woche »Lohengrin« und »Tristan in festspielmäßigen Vorstellungen zur Aufführung bringen.

In *Warschau* ist unter dem Namen »*Friedrich-Chopin-Institut*« ein Verein gegründet worden, der zu Ehren des polnischen Komponisten ein Museum, ein Archiv und eine Bibliothek errichten will und eine wissenschaftliche Gesamtausgabe seiner Werke sowie die Herausgabe einer Zeitschrift in Aussicht genommen hat.

In Hamburg-Altona ist eine *Bach-Gesellschaft* gegründet worden. Sie ist aus dem Zusammenschluß des Vereins der Freunde geistlicher Musik in Hamburg und der Gesellschaft zur Pflege geistlicher Musik in Altona entstanden.

Die *Newberry-Library* in *Chicago* erwarb kürzlich vier wertvolle deutsche Musikhandschriften. Es handelt sich um drei Seiten aus dem zweiten Teil des »Wohltemperierten Klaviers« von *Johann Sebastian Bach*, um »Vergebliches Ständchen« von *Brahms*, die »Gruppe aus dem Tartarus« von *Schubert* und um das dritte der Fantasiestücke von *Robert Schumann*.

Das *Bayrische Staatsministerium* für Unterricht und Kultus ruft zu einer Sammlung des im Volkslied enthaltenen alten Volksgutes auf. Es sollen geschaffen werden: ein Sammelwerk für das *Volkslied in Bayern*, ein Sammelwerk für das *Kinderlied in Bayern*, ein Sammelwerk für die *Volksmusik in Bayern*. Der Aufruf wendet sich an das gesamte bayrische Volk, vor allem aber an die Lehrerschaft, die am ersten dazu befähigt und berufen ist, das große Denkmal zu erbauen. Er wendet sich weiter an jene Sammler, die bereits Wertvolles gefunden haben, und endlich an die Kapellmeister aller ländlichen (und teilweise auch städtischen) Kapellen mit dem Ersuchen, alte Melodienbücher zur Verfügung zu stellen.

Das *Fr. Nicolas Manskopfsche Musikhistorische Museum* in *Frankfurt a. M.* zeigt während der Sommermonate eine Ausstellung *Alte Musikinstrumente, Musikerbilder* und *Musikerhandschriften*. Frankfurter Museen,

Bibliotheken und Theater haben das einschlägige Material hierzu hergeliehen und auch private Kreise haben für die Ausstellung zum Teil seltene Erinnerungsstücke zur Verfügung gestellt.

Die *Günther-Schule München* wurde von dem Präsidenten der XIX. Biennale in *Venedig* eingeladen, an dem internationalen Kongreß für klassisch-modernen Tanz teilzunehmen. Dieser Kongreß will die Tanzgruppen verschiedener Schulen zusammenfassen, die die modernsten Tendenzen der Tanzkunst mit besonderer Rücksicht auf schöpferische Eigenart verkörpern. Auf einer eigens erbauten schwimmenden Plattform werden die Tanzveranstaltungen vom 6. bis 9. September 1934 vor sich gehen. Die Günther-Schule entsendet ihre Tanzgruppe, die aus 10 Mitgliedern besteht, unter der Leitung von *Maja Lex* (Tanz) und *Gunild Keetman* (Musik) mit ihrem eigenen Tanzorchester.

TODESNACHRICHTEN

In *Stettin* † im 63. Lebensjahre der Komponist und Musikschriftsteller *Willi von Moellendorff*. Aus seiner Feder stammen drei Opern, »Die Kapelle von Roslin«, »Das Opfer« und »Renata«, etliche sinfonische Dichtungen, zwei Sinfonien, größere Chorwerke und Konzertlieder. Er war der Erfinder einer neuen Klaviatur (D.R.P.) zu einem bichromatischen Harmonium in Vierteltönen.

Im Alter von 80 Jahren † in *Schwerin*, wo er seit 1881 am Staatstheater bis zu seiner im Jahre 1922 erfolgten Pensionierung gewirkt hatte, der Generalmusikdirektor *Arthur Meißner*.

In *Paris* ist der französische Komponist *Alfred Bruneau* im Alter von 68 Jahren †. Er hat in der vor dreißig Jahren von Dr. Richard Strauß veranstalteten Sammlung von Einzeldarstellungen über die Musik einen Band über »Französische Musik« geschrieben. Bruneau, der Mitglied der französischen Akademie der schönen Künste war, hatte sich am Ende des vorigen Jahrhunderts durch seine Opern und sinfonischen Werke einen Namen gemacht.

Der Komponist *Frederick Delius* in Grez-sur-Loing bei Fontainebleau †. Er hat ein Alter von 71 Jahren erreicht.

Im Alter von 59 Jahren † in London der in Cheltenham geborene Tondichter *Gustav Holst*, der aus einer in England eingewanderten schwedischen Familie stammte. Sein größtes Werk ist die 1914—1916 geschaffene Tondichtung »Die Wandelsterne«; sehr bekannt ist auch seine »Hymne auf Jesus« und eine von ihm geschaffene »Choral-Sinfonie«, dann die sinfonische Dichtung »India«. Er hat auch eine Kammeroper nach eigenem Text, »Savitri«, komponiert, daneben englische Volkslieder und, als Frucht einer nordafrikanischen Reise, orientalische Tänze.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BILDERN

Anläßlich der Reichstagung der NS-Kulturgemeinde in Eisenach bringen wir neben *Alfred Rosenberg*, dem vom Führer mit der Überwachung der gesamten Weltanschauungsarbeit in der NSDAP. beauftragten Reichsleiter, und Dr. *Robert Ley*, dem Stabsleiter der politischen Organisation und Führer der Deutschen Arbeitsfront, Dr. *Walter Stang*, dem von Alfred Rosenberg die Führung der NS-Kulturgemeinde übertragen wurde. *Hartmann Lauterbacher* ist als neuer Stabsführer der Hitler-Jugend zugleich Stellvertreter des Reichsjugendführers Baldur von Schirach. *Wolfgang Stumme*, Referent für Musik in der Reichsjugendführung und Leiter der Musikabteilung im »Jugend- und Schulfunk« des Deutschlandsenders, hat die musikalische Leitung der Feierstunde der Hitler-Jugend bei der Eisenacher Tagung.

Verantwortlicher Hauptschriftleiter: Friedrich W. Herzog, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Verantwortlich für Mitteilungen und Anordnungen der Reichsjugendführung: Oberbannführer Fritz Brennecke, Berlin SO 36, Maybach-Ufer 48—51

Für die Anzeigen verantwortlich: Walter C. Lehnerdt, Berlin-Schöneberg

Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

WAS IST DEUTSCHE MUSIK?

ERKENNTNISSE UND FOLGERUNGEN

VON

FRIEDRICH W. HERZOG

Dem Aufsatz »Was ist deutsche Musik?« liegt ein Vortrag zugrunde, den Friedrich W. Herzog, der Hauptschriftleiter der »Musik«, auf der Eisenacher Kulturtagung der Nationalsozialistischen Kulturgemeinde hielt.

»Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?« fragte einst Schiller sich und seine Hörer, als er in Jena den Lehrstuhl für Geschichte antrat. Was heißt und warum treibt man deutsche Musik? fragen wir uns heute. Aber schon bei der Bestimmung des Wesens der Musik stocken wir. Im Bereiche der Kunst *kann* die Dichtung eine Weltanschauung darstellen, im Gegensatz zu der Musik, die immer an die Sinnlichkeit und an den Materialwert des Klanges gebunden ist. Der Dichtung als Weltanschauung entspricht die Musik als Welterleben, wobei bewußtseinsmäßig die aus Gemüt und Willen, Gedanke und Überzeugung quellenden Ströme sich irgendwie berühren. Aus der Unmöglichkeit, in wenigen Sätzen Erschöpfendes über die Musik zu sagen, ergibt sich notwendigerweise die Form eines Gleichnisses. Ein bekannter Kulturphilosoph hat einmal die Gemütsdimensionen in ihren stärksten Gegensätzen als das Gefühl der *Weltweite* und der *Welthöhle* bezeichnet. Wenn wir diese Begriffe des *Höhlengefühls* und des *Weitengefühls* auf die Musik übertragen, so gewinnen wir eine gewisse Klarheit der Anschauung.

Das Höhlengefühl: Enge des Bewußtseins, ständige Beklommenheit, Unfreiheit und deshalb Fatalismus, ununterbrochener Druck und als Folge dieses Druckes — gelegentliche Explosionen.

Das Gefühl der Weltweite: Sehnsucht und Unendlichkeitsempfindung, Drängen nach aufbauenden Taten, überzeugender Schaffensdrang, selbstverständliche Freiheitsliebe.

Ganz allgemein betrachtet, sind »Weitungsdrang« und »Verengungsdrang« in der Musik geläufige Begriffe. In der romantischen Harmonik kennt man diese Alterierung der Töne in Akkorden als Träger von Regungen und Spannungen des Willens, die in Verbindung mit dem Taktprinzip physiologisch auch als Einatmen und Ausatmen aufgefaßt werden können. Ein Aufwärts und Abwärts bestimmt auch den Charakter der Melodie. Der gregorianische Choral, dessen Wurzeln bekanntlich ins Morgenland zurückreichen, zeigt vorwiegend abwärtsstrebenden Typus. Sein ältestes Benedictus ist sogar eine jüdische Melodie. Die Nachkriegsmusik offenbart, welche verderbliche Rolle der gregorianische Stil gespielt hat. Beinahe jeder Komponist verfiel auf seinen morgenländischen Rhythmus, um der Harmonik auszuweichen und mit der

»Linearität« zu liebäugeln. Auch Reger hielt sich von diesen Einflüssen nicht frei, aber das gesunde urdeutsche Element seines Charakters bewahrte ihn vor dem Entgleiten. Der entgegengesetzte Typus ist der protestantische lutherische Choral, dessen subjektive Freiheit liedhaft aufwärts strebt und sogar einen Schluß in der oberen Oktave zuläßt. Eine Musikbewegung, um nicht zu sagen Musikschule, wie der französische Impressionismus, ist dem Höhlengefühl zuzuweisen. Er bewegt sich im Kreise schablonenhafter Typen, die variiert werden. Reine Ornamentik und orientalische Improvisationen!

Auf der anderen Seite lebt das Innen, die Form mit durchgebildetem Thema, das sich ins Freiheitliche reckt. Diese Haltung ist der Begriff des Deutschen in der Musik. Als Beispiele sind zu nennen:

Bachs Wohltemperiertes Klavier, Kunst der Fuge;

Beethoven erweitert die frühere Zweiteiligkeit der Sonatenform durch Ausdehnung der Durchführung zur Dreiteiligkeit; Neunte Sinfonie! Der Durchbruch der sieghaften Stimmung, durch Nacht zum Licht, in der Dritten Leonoren-Ouvertüre.

Bruckner: Schlußsatz der fünften Sinfonie mit Tripelfuge; langsamer Schluß der neunten Sinfonie, und allgemein, die Bedeutung der Durchführung;

Wagner: »Tristan und Isolde«.

Auf die Oper übertragen sehen wir in *Leonore* und *Carmen* die Gegensätze: Leonore, das Lichte, ein werdender Charakter, der zur Metaphysik emporsteigt, und Carmen, die Dunkle, in triebhafter Sinnlichkeit Gebundene. Germanischer und romanischer Geist begegnen sich hier, beide als Blüten ihrer Kultur und Pole der Weltanschauung.

Wagner hat diesen Standpunkt wohl erfaßt, aber in seinen Schriften auf etwas einseitige Weise dargestellt. Bei Mendelssohn empfindet er durchaus das Verengungsgefühl, jene »weiche und schwermütige Resignation«. An anderer Stelle hebt er das Arhythmische und Fremdartige des jüdischen Sprachidioms hervor. Seine Anschauung überschneidet sich hier mit der modernen Musikpsychologie, die bewiesen hat, daß bei lautlosem Komponieren die Kehlkopfinstinkte und -gelüste mitbestimmend sind. (Die italienische Stretta im Prestotempo und Mendelssohns Lieder als Nachempfindung des deutschen Volkstums sind sprechende Beispiele.)

Auf eine kurze Formel gebracht: *Der Gedanke des Sichreckens ist das Deutsche, des Sichsammelns das Undeutsche in der Musik.* Mendelssohn sammelt sich in der klassischen Form und steckt die Markierungslinie der Musik um Jahrzehnte hinter Beethoven zurück, Beethoven erweitert die Form nach der Seite des Ausdrucks.

Was sich Judentum und Grand-Orient in ihrer Musik zusammenfeilschen, ist für uns gleichgültig, solange es in ihren Kreisen bleibt. Wenn die Ostjuden aus religiösen Motiven eine jüdische Operette fabrizieren, so offenbart sich hier jener Charakterzug, der auch in dem Musikbetrieb der Novemberrepublik

so großes Unheil angerichtet hat. Die jüdische chassidische Musik legte in profane Melodien religiöse Werte. Hier profaniert und banalisiert die Operettenmusik Religiöses. In Deutschland empfing die jüdische Musik im 19. Jahrhundert starken deutschen Einfluß. Der Stil der Oberkantoren mit ihrer Ausbildung in europäischer Mannigfaltigkeit verlor zur Zeit der Mendelssohnschen Aufklärungsperiode sein absolutes jüdisches Gesicht und setzte sich im deutschen Musikschaffen fest. Hier liegt die Wurzel des »malaise«! An dieser Stelle setzt heute endlich der deutsche Angriff gegen das Judentum in der Musik ein, denn der Jude wird im selben Augenblick gefährlich, wo er als Mimikri getarnt auftaucht und unter diesem Schutz sich ausbreitet. Die schlimmsten Zustände auf musikalischem Gebiete waren in Tonfilm und Operette festzustellen, wo sich das losgelassene Ghetto gegen Walhalla aufbäumte und mit angeborenen Warenhausinstinkten zum Generalangriff gegen die deutsche Kultur ausholte.

Das Goethewort von der »ersonnenen Natur« ist eine liebliche Umschreibung dieses Zustandes, der mit einem Schlage beseitigt wurde, als *Adolf Hitlers Revolution* wie der Blitz des Zeus das jüdische Kulturgebäude auf deutschem Boden anzündete. Bildlich gesprochen, natürlich!

Außer dieser *charakterologischen* Betrachtung der Musik kann die Betrachtung auch von der Seite der *Klangmalerei* oder der *Klangkonstruktion* angesetzt werden. Zumal der nationale Kunstgesang offenbart in jedem Land volkstümliche, folklore Elemente. Wir haben heute längst vergessen, daß die deutsche Klassik in der Musik aus dem Volksliede wuchs. Teile aus Mozarts »Zauberflöte«, die »Scherzo«-Sätze der Sinfonien Beethovens, aber auch Wagners »Meistersinger von Nürnberg« sind der deutschen Volksmusik zutiefst verpflichtet (vgl. Mussorgskij und Rußland).

Bei der Betrachtung der deutschen Musik nach dem Konstruktionsprinzip ergeben sich lehrreiche Parallelen (Bach—Händel, Horizontale und Vertikale, Weite und Raum der Schaffungsmöglichkeiten, Stille und Forum). Hier läßt sich bereits das ganze Gebiet der deutschen Musik abschreiten. Ihre persönlicher und individueller gefaßte Parallele offenbart die Romantik mit Schumann-Weber. Und auch in der Gegenwart ergibt sich ein ähnliches Bild: Reger, Pfitzner, Strauß (in Frankreich: d'Indy, Debussy, Franck)!

Das Wort von der *»stählernen Romantik«* ist gerade in unseren Tagen so oft mißverstanden worden, daß eine klare Abgrenzung auf musikalischem Gebiet notwendig und möglich erscheint. Ich sehe sie als ein Werk mit romantischem Inhalt, aber gegossen in eine Form, die ein Zerfließen in uferlose Weiten verhindert.

Nicht weniger mißverständlich ist die Hervorkehrung des *heroischen Stils* in der Musik. Nicht ein Militärmarsch ist Ausdruck heroischer Gesinnung. Sein Zweck liegt auf anderem Gebiete, er ist Stimmungselement und Stachel. Der Begriff der Fuge, dem die Polyphonie der Spiegel der Totalität bedeutet,

hat in den Nachkriegsjahren seinen innerlich gespannten, heroischen Charakter verloren. Als Ausdruck des Kultischen wurde er parodiert in burlesker und humoristischer Manier. Die urtümliche Bedeutung der Fuge wiederherzustellen, ist eine der wichtigsten Forderungen der Stunde.

Wenn wir heute noch keine Musik des Dritten Reiches besitzen, so ist das nicht verwunderlich, denn die Kunst wächst nicht so rasch nach. Das Musikgut wird sich von selbst auffüllen aus der Gegenwart und der Vergangenheit. Man kann prophezeien und mit programmatischen Erlassen ein Ziel verkünden, — die kulturellen Werte entstehen erst allmählich als Produkt der Lebensvorgänge und der inneren Erlebnisvorgänge. Das bleibend Wertvolle der Überlieferung und das stets sich erneuernde Leben, kurz: Tradition und Neuordnung, sind die Dominanten für die Rangordnung aller Werte.

Als Beispiel heroischer Musik aus der Vergangenheit nenne ich Händels »*Alexanderfest*« als klangliche Spiegelung heroischer Stimmungen. Was heute bedacht und geplant wird, sind erste Versuche auf unbeackertem Boden. Ein Menschenalter Kampf gegen die deutsche Musikkultur ist nicht von heute auf morgen in seinen Wirkungen aufzuheben. *Kulturempfinden* und *Musikerfinden* lassen sich nicht lernen oder lehren. Wohl kann an den Brennpunkten des Geistigen ein allgemeiner Überblick, ein Abriß oder eine Richtung gegeben werden. Aber Werke entstehen nicht allein aus dem fühlenden Glauben, sondern aus wissender Erkenntnis. Mit dem Abc-Schützen ist keine Kunst zu schaffen. »Ich habe keine schlimmere Anmaßung gefunden, als wenn jemand Ansprüche an Geist macht, solange ihm der Buchstabe noch nicht deutlich und geläufig ist« (Goethe).

Welche Folgerungen sind aus dem eben aufgezeigten Überblick über die Lage der deutschen Musik im Sinne einer aufbauenden Kulturpflege zu ziehen? Ist die *Form des Konzertes* mit ihrem traditionellen Programmaufbau richtig oder sind neue Formen notwendig? Grundsätzlich ist zu sagen, daß heute weniger die *gesellschaftsbildende* als die *gemeindeschaffende* Kraft der Musik herausgestellt werden muß. Daraus folgt, daß solche Werke aufgeführt werden müssen, die diesen Gedanken eindeutig vertreten. Was wissen wir überhaupt von unseren Meistern? Von den 40 Sinfonien *Mozarts* sind nur wenige gespielt. Die Mehrzahl der Sinfonien von *Haydn* ist unbekannt. Wenn man *Beethoven* spielt, läßt man mit Vorliebe die beiden ersten Sinfonien weg. Man beschränkt sich auf gängige Paradestücke und enthält dem Volk aus Bequemlichkeit wertvolles Gut vor. (Der Freund bildender Kunst will von Dürer nicht nur »Ritter, Tod und Teufel«, sondern alle Schnitte sehen!) Händel ist im Konzertsaal fast zu einer unbekannten Größe herabgesunken. Wie man ihn aktualisieren kann, hat man erst jüngst auf dem Krefelder Händel-Fest gezeigt, wo man das »Volk« an Händel heranführte. Seine Wassermusik, für die königlichen Lustfahrten auf der Themse geschrieben, wurde zeitgemäß mit wassersportlichen Darbietungen umgedeutet, seine Feuermusik wurde, ähnlich wie

im Jahre 1748 zur Feier des Aachener Friedens im Londoner Greenparc, mit einem Feuerwerk verbunden. Hier wurde festliche Kunst in die Gemeinschaft des Volkes hineingetragen.

Damit wird ein weiterer Punkt berührt, nämlich die Belastung des unverbildeten einfachen Mannes mit zu hoch organisierter Kunst. Wenn ein Pianist einen Klavierabend gibt, tut er es nicht unter einer schwerwiegenden Beethoven-Sonate oder der Wanderer-Fantasie von Schubert. Dabei haben Mozart, Beethoven, Schubert wundervolle einfache Stücke geschrieben, die jeden nur irgendwie musikempfänglichen Menschen ansprechen. Ganz zu schweigen von der Fülle unbekannter Kammermusik, die unseren Generalmusikdirektoren ein Buch mit sieben Siegeln bedeutet. Sollen ein Max Reger oder ein Hans Pfitzner umsonst gelebt haben? Ein Blick in die Konzertprogramme beweist das schmachvolle Versagen der zur musikalischen Führung Berufenen. Wenn sie selbst nicht auf diese Schätze deutscher Musik verfallen, müssen sie energisch darauf gestoßen werden.

Dasselbe Trägheitsprinzip herrscht in ebensolchem Maße auf dem Gebiet der Oper. Jahr für Jahr werden dieselben Werke deutscher und ausländischer Herkunft heruntergespielt, die Ausländer zum großen Teil in schauerlichen Übersetzungen. Mozarts Oper »Figaros Hochzeit« erscheint meist in jüdischer Verdeutschung (Levi-Kalbeck). Man sollte allen Intendanten und Kapellmeistern die Worte Luthers ins Gewissen schreiben, die dieser vor über 400 Jahren im Sendbrief vom Dolmetschen niederschrieb: »Man muß nicht den Buchstaben fragen, wie man deutsch soll reden, sondern muß die Mutter im Hause, die Kinder auf der Gassen, den gemeinen Mann auf dem Markt fragen und denselbigen auf das Maul sehen, wie sie reden und danach dolmetschen; so verstehen sie es denn und merken, daß man deutsch mit ihnen redet.« Eine notwendige Bestandsaufnahme aller Opernübersetzungen wird erschreckende Auskunft darüber geben, wer von den Bearbeitern deutschen, wer ausländischen oder jüdischen Ursprungs ist.

Wenn man schon zyklenweise Opern aufführt, dann nicht immer nur Verdi oder nur Wagner oder Mozart, sondern dann unter neuen Gesichtspunkten, sei es als heldische Opern oder musikalische Komödien. Jeder Weg zum zeitgenössischen Opernspiel darf nicht an *Wagner* vorbei, sondern muß über Wagner gehen. Als nationaler Denker predigte Richard Wagner den Glauben an die welthistorische Sendung des deutschen Volkes und kämpfte für die Reinerhaltung des Deutschtums in Rasse und Kultur. Das von ihm erstrebte Gesamtkunstwerk sollte nationaler Gemeinbesitz einer ganzen Volksgemeinschaft sein. Und wie er als Kulturpolitiker für das Deutschtum eintrat, so deutete er es auch in seiner Musik, die nach seinen Worten dazu da war, das Unaussprechliche auszusprechen. Der Rhein im »Ring des Nibelungen« ist *der* deutsche Strom, der Wald, den Jung-Siegfried durchschreitet, ist *der* deutsche Wald. Und wenn Hunding in der »Walküre« als Rächer auftritt,

so beschwört Wagner hier den Sippengeist altgermanischer Sage. Wie gegenwartserfüllt Wagners Werk ist, erkennen wir erst heute in seiner ganzen Bedeutung. Selbst für die vorwärtsdrängende Kraft der Jugend hat er das rechte Wort gefunden, wenn er Wotan heiter und resigniert zugleich aussprechen läßt: »Dem ewig Jungen weicht in Wonne der Gott!«

Daß das Gebiet der komischen Oper nicht so armselig mit heiteren und volkstümlichen Werken versehen ist, wie immer gesagt wird, ist ein weiterer Punkt, an dem angesetzt werden muß. Eine durchgebildete »Falstaff«-Aufführung erschlägt noch jede Operette. Und wenn schon alte Operetten, dann wenigstens in neuerer textlicher Gestaltung. Man gebe den Bühnenschriftstellern solche Neufassungen als Auftrag in Arbeit und lasse sich durch mögliche Fehlschläge nicht gleich beirren.

All das ist nicht Musik aus unserer Zeit. Die Musikfeste der letzten Jahre haben gezeigt, daß die Ernte gering ist. Gefragt wurde nur eine spekulative Musik, die zum mindesten jüdischen Ursprungs sein mußte. Der Berliner Musikkritiker Siegmund Pisling hat einmal das Wesen dieser Musik, die in *Arnold Schönberg* ihren Exponenten fand, folgendermaßen charakterisiert: »Schönberg gehört zu den Columbus-Naturen. Er schloß der Natur neue Ausdruckwelten auf. Halb verdrängte Melancholien, gestammelte Befürchtungen, Atmungen, bei denen sich das Auge zum Bersten weitet, Hysterien, die mit uns allen leben, und jenes Heer der Krämpfe: sie werden Klang!« Das war die neue Musik! Es gibt einen Weg, das Schaffen wieder anzukurbeln. Das sind Aufträge an die jungen Komponisten. Kammermusik, keine ausgewachsenen sinfonischen Werke, sind notwendig. Man komme nicht mit dem Einwand, daß auf Bestellung noch nie etwas Gutes geschaffen wurde. Händel schrieb seinen »Messias« als Auftrag in sieben Wochen. Verdis »Aida« entstand auf Bestellung. Diese Beispiele lassen sich beliebig vermehren. Alle Gebiete der Musik sind heranzuführen von der Spielmusik der Hitler-Jugend, dem Volksliedsingen und der Gemeinschaftsmusik bis zur Unterhaltungsmusik, denn Musik ist nicht nur Unterhaltung, sondern auch Aufgabe und Verpflichtung. Dann wird vielleicht schon in einigen Jahren Antwort auf jene Frage werden, die der Dichter *Kolbenheyer* in seinem Gestirn des Paracelsus aufwarf und die wir voll optimistischer Hoffnung auch auf die Musik beziehen: »Wie tief wirst du deine Wurzel noch treiben müssen, deutscher Lebensbaum, bis du die Wasser findest, die dich wunschlos sättigen?«

Unsere Zeit will keine »Restauration der Greise«, sondern eine Musik, die erfüllt ist von der Ausdrucksgewalt der nationalsozialistischen Idee. Wenn wir von einer nationalsozialistischen Musik der Zukunft sprechen, so sehen wir sie ohne Tendenz. Als revolutionäre Musik wird sie fortschrittlich und neu sein, als nationale Musik wird sie deutsch sein und als sozialistische Musik wird sie von dem Herzen eines jeden deutschen Volksgenossen ohne Rücksicht auf Alter, Stand und Geschlecht aufgenommen und verstanden werden.

BEMERKUNGEN ÜBER BUSONI

VON

HERBERT GERIK-DANZIG

Am 27. Juli jährte sich der Todestag Busonis zum zehnten Male

Ferruccio Busoni ist unbestreitbar eine der originalsten Erscheinungen der Musikgeschichte neuerer Zeit. Aber ein Heimatloser aus Blut und Leben. Von Vaters Seite hatte er italienisches, von der Mutter deutsches Blut mitbekommen. Er selbst war ein Irrläufer im großen Staatengarten Europas und der neuen Welt. »Busoni ist eine gebrochene Persönlichkeit« (Mersmann). Aber kraft dieser gebrochenen Persönlichkeit muß er dennoch ein Magier gewesen sein, der seine Umwelt nach dem eigenen Bilde lenkte und beeinflußte. Wer persönliche Eindrücke beschreibt — sei es von dem Pianisten, dem Improvisator oder dem Lehrer — liegt ganz in seinem Bann. Wir, die wir ihn nicht aus eigener Anschauung kennen, spüren aus diesen Berichten und aus den Bildern dieses Charakterkopfes mit dem wirren Haar und dem großen Blick einen Hauch des Mannes, dessen Größe in seiner Gegenwart lag. Ist das ein Werturteil? Dann wird seine Gefolgschaft dagegen Sturm laufen. Der Pianist ist hingegangen, der Lehrer ebenfalls. Bleiben also seine Anregungen. Er fußte auf der Grundthese, daß Kunst international sei. Der sonst so gründliche Denker sprach als Axiom nach, was er vorfand, weil es anders zu einer unheilbaren inneren Katastrophe hätte führen müssen. Er selbst war in allen Stilen zu Hause. Er hat Bach erarbeitet wie wenige, er hat Mozarts Klaviermusik in seiner Art neu entdeckt, er hat Liszt ein neues Gesicht gegeben. Aber die Mischung des Blutes ergab eine Unrast, die ihn hinderte, an *einer* Stelle die Entsprechung seines Wesens zu finden. Seine genialische Natur wurde hin- und hergeworfen.

Als er festen Boden unter den Füßen gefunden zu haben glaubte, schrieb er seine »Ästhetik der Tonkunst«, die den Protest Pfitzners herausforderte, der mit Argumenten dagegen zu Felde zog, die der Ebene unseres heutigen Denkens sehr nahe kommen. Eine eigenartige Verschiebung des Blickfeldes: der damals völlig unzeitgemäße Pfitzner ist im Grunde damit jetzt hochaktuell, während die Zeit Busoni vergessen macht.

Wie sah Busoni unsere Größten? Bach deutet er durch die Brille einer Romantik, die wir etwas kraß als Fälschung bezeichnen müßten. Oder: als private, ganz unverbindliche Auseinandersetzung eines Großen mit Bach.

»*Ich* mache es so!« hätte er dazuschreiben müssen. Er hat es unterlassen, weil er an die Gültigkeit seiner Deutung glaubte.

Der Künstler Busoni ist der Typ des Individualisten, herausgelöst aus der Gemeinschaft, nicht die Spitze, die krönende Zusammenfassung der Kräfte eines Gemeinwesens (auf der Grundlage des Blutes), das darin einen Spiegel seines höheren Selbsts erhält, wie die Auffassung vom Künstler heute ist. Ein Intellektueller mit prächtigem Verständnis und wundervoller Kenntnis der Form und des hinter den Noten liegenden einmaligen Gefüges, des »Inhalts«. Daraus geschöpft allerdings Änderungs- und Modernisierungsvorschläge zu den Werken der zeitlosen Großen, die man kopfschüttelnd zur Kenntnis nimmt. Leider von Busoni! Womit nichts gesagt sein soll gegen vieles (wer will sagen, wie man ein Jahrzehnt weiter darüber denken wird?!) uns bedeutend, dienlich und erzieherisch wertvoll Scheinende.

Der Komponist Busoni wollte etwas Neuartiges, theoretisch durchaus Richtiges schaffen (das ist eine in der Musikgeschichte sehr geläufige Erscheinung). Aber wie so oft bei den bestechenden Theoretikern, blieb auch ihm der Erfolg versagt, d. h. er ging über seinen engsten Verehrerkreis nie hinaus. Die Oper sollte um Musterwerke bereichert werden. Der »Doktor Faust« wurde — wie alles voraufgegangene — ein ungemein interessantes Spiel für — einen Schwarm von Ästheten. »Turandot«: ein Genuß eigener Art für den geschulten Kenner, aber ein Werk ohne höhere Einheit. Bei aller Feinheit und aller Vollendung im Handwerklichen ist es doch epigonale Musik, weil sie hin- und herschwankt zwischen den Stilen und den Nationen.

Der Versuch der Neugestaltung der Oper aus dem Geist der Commedia del arte ist das Jagen nach einem unkontrollierbaren Wunschgebilde, das wir uns formen können, wie wir es haben wollen. Denn die Seele der Commedia del arte ist das, was nicht in Büchern und Berichten enthalten sein konnte: der flüchtige Augenblick mit seinen zeitgeborenen und zeitgebundenen Stimmungen und Improvisationen. Ich kann mir denken, daß aus dem Klavierspiel Busonis etwas von einem solchen Geist heraufstieg. Aber in der Oper ist das alles heute zerstört, sowie grobe, unverständige Theaterhände und die Hast des unvermeidlichen »Betriebes« über diese subtilen Dinge herfallen. Der Anreger Busoni führte auf richtige *und* falsche Wege, weil seinem Denken und Fühlen die einende Idee fehlte. So wenig er selbst destruktiv ist, so wenig vermochten einige seiner Schüler dieser Gefahr zu entrinnen, ja, sie wurden durch seine Ästhetik in diese Richtung abgedrängt.

Im ganzen: ein großer und wahrhaft vielseitiger Künstler, von dem man oft reden wird, der uns jedoch nicht Führer sein kann.

EIN MUSIKALISCHER DON QUICHOTE

VON

ALFRED BURGARTZ-BERLIN

Betrachtet man das Porträt *Eduard Hanslicks*, so hat man wirklich den Eindruck von einem Wiener Hofrat: distanziert, skeptisch, ein kühler Räsoneur, und man kann begreifen, daß dieser Mann ein universeller Kopf, ein Florettfechter der Zunge und der Vater des modernen Musikfeuilletons gewesen ist. Schwer fällt es, aus diesen eher deutsch-böhmischen Zügen auf den »Halbjuden« zu schließen, wie dies Richard Wagner in seinem »Judentum in der Musik« verbreitete. Diesen Eduard Hanslick, Sohn eines sehr »antiquarisch« gerichteten Vaters (eines Bücherwurms), hatte das Geschick bestimmt, die Rolle eines »Ritters ohne Furcht und Tadel« gegen den Genius seines Jahrhunderts zu spielen. In den »Meistersingern« sollte dieser unglückselige Kämpfer mit seinem Namen verewigt werden. Das war aus dem Haß des revolutionären Genies gegen den lächerlichen Reaktionär verständlich, und doch wäre ihm, da er durch alle Trübungen einem reinen Ideal anhing, Unrecht geschehen.

Für einen Mann wie Hanslick mit so typisch bürgerlichen Instinkten (die Kaminecke im Salon oder der glänzende Zirkel im Foyer war sein angestammter Platz) konnte es nur das Hergebrachte geben. Die Musik war ein sehr edles sinnliches Genießen, mit dem Wissen um die Schönheiten eines Beethoven, Mozart, Meyerbeer, Mendelssohn durfte sich der Gebildete ästhetisch über das rohe Volk erheben. Diesen Meistern, auch Haydn und sogar Bach, sollte das Bewahren einer edlen Form eigentümlich sein. Ein Verbrechen aber gegen den guten Geschmack mußte es sein, die Formen aufzulösen und überhaupt das ästhetische Genießen durch neue unerwartete Vorstöße zu erschrecken.

Es ist Bürgerart, sich zuerst mit doppelschneidigen (rasch improvisierten und gedruckten) Ironien zu begnügen; als es aber nicht mehr geht, wappnet sich Hanslick-Don Quichote mit den konservativsten Grundsätzen, um mit dem Feldgeschrei: »Vom Musikalisch-Schönen« gegen die schrecklichen Riesen zu streiten. »Dem Schönen entspricht ein Genießen, kein Erleiden.« »Die Darstellung eines Gefühles oder Affektes liegt gar nicht in dem eigenen Vermögen der Tonkunst.« »Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik.« »Ein solches Kaleidoskop auf inkommensurabel höherer Erscheinungsstufe ist Musik.« »Ein inneres Singen, nicht ein inneres Fühlen treibt den musikalisch Talentierten zur Erfindung eines Tonstückes.« »Stellen wir nun diesen Künsten die Musik entgegen, so erkennen wir, daß sie ein Vorbild, einen Stoff für ihre Werke nirgend vorfindet.« »Es gibt kein Naturschönes für die Musik.« »Die Natur kennt keine

Sonate, keine Ouvertüre, kein Rondo.« Usw. Hanslick-Don Quichote ist so blind in seinem Wüten, daß er gar nicht merkt, wie sehr er seine eigenen Götter Bach, Haydn, Beethoven, Mozart desavouiert und mit seinen Angriffen über das Ziel hinausschießt. Tatsächlich verfängt er sich in den Windmühlen seines eigenen widerspruchsvollen Systems und wird von zahlreichen Gegnern durchgeklopft. Andere wieder — es sind wenige — bieten ihm Beistand an und versuchen, ihn philosophisch zu trösten. Immerhin wirkt dieser donquichoteske Sturz so tragisch, daß die Neugierde im In- und Ausland wach wird und sich die Auflagenzahl der gedruckten Devise ins Ungeahnte steigert.

Ohnmächtig, dem künstlerischen Zeitgeschehen in die Speichen zu fallen, zieht sich Hanslick (ein musikwissenschaftliches Novum) auf das Katheder zurück, mit Musikvorlesungen für ästhetisch genießende Musikfreunde und Damen, dabei aber versprüht er in der Presse seine gekränkten Feuilletons, getränkt mit Galle. Rings um ihn — in seinen Augen — umnachtet sich die Welt mit barbarischem Urwald. Die Musik, deren Inhalt »tönend bewegte Form« sein soll, wird Konfession und Naturprogramm, das ästhetische Genießen verwandelt sich in tiefstes menschliches Erleiden. Nicht ohne Freude lesen wir immer klügeren Nachfahren, wie sich die neuen Jünger der »Ausdrucksmusik« und der halb schon veraltete Hanslick Schwierigkeiten auf Schwierigkeiten bereiten. Da handelt es sich um die »Vierte« von Brahms. (Brahms paßt zwar, weiß Gott, nicht zum »Kaleidoskop« und den »tönenden Formen«, aber er wird von Wagner nicht geschätzt und hat es mit der »absoluten« Musik, und so nennt ihn Hanslick seinen »Freund«.) »Diese Vorzüge (nämlich echt sinfonischer Erfindung, souveräner Kontrapunktik, Logik der Entwicklung) finden wir« — so schreibt Hanslick (Aufsätze über Musik und Musiker, 1886) — »in seiner 4. Sinfonie vollständig wieder; ja sie scheinen — zwar nicht in der melodischen Erfindung, doch jedenfalls in der Kunst der Ausführung — noch höher emporgewachsen«. Nun aber der »Ausdrucks«-Apostel, der »Vater« Hausegger (Friedrich v. Hausegger, Gedanken eines Schauenden. Herausg. von S. v. H. 1903): »Niemand wird die große Meisterschaft (der Brahmsschen »Vierten«) bestreiten. Was weiß er nicht aus den unbedeutenden Themen zu machen.« »Muß aber aus dem Unbedeutenden etwas gemacht werden? . . . Ich vermisse in der Brahmsschen Sinfonie die Triebkraft der Themen, welche zur sinfonischen Ausgestaltung zu drängen hätten . . . Nicht aber in diesem Mangel so sehr, als vielmehr in der Fähigkeit desselben ein Achtung einflößendes Werk schaffen zu können und schaffen zu wollen erblicke ich das bedenklichste Symptom des Verfalles der Gattung. Decadence! Das schrille Wort Nietzsches . . . gellt mir in die Ohren. Seine Anwendung auf Wagners Drama vermochte ich nicht zu verstehen. Die Sinfonie bietet uns sicher ein besseres Beispiel dazu.« — Welche Gefühle mußte der unbekannte Zeitgenosse hegen, der miterlebte, wie der entthronte

Papst der Reaktion und der glühende Johannes der neuen Richtung das direkt Entgegengesetzte beteuerten! Er mußte sich eingestehen: nicht die Musik, sondern die Kritik ist ein Kaleidoskop und tönende Form. Ähnliche Widersprüche mag der freundliche Leser bei der Rezension von Liszts »Vogelpredigt«, ganz besonders aber hinsichtlich des R. Straußschen »Eulenspiegel« einsehen (1899 von Richter aufgeführt). Hanslick: »Wir besitzen ein Buch von dem Wagnerianer Dr. Hausegger „Die Musik als Ausdruck". Dafür gab Strauß' „Eulenspiegel" ein prächtiges Beispiel ab. Ja, die Tyrannei der Musik als Ausdruck beginnt uns etwas langweilig zu werden; wir möchten nicht ungern auch wieder einmal „Musik als Musik" hören ...« Und noch Hausegger: »Es steht jedem frei, in diesem Tonstück die Verbildlichung verschiedener Schelmenstreiche zu erblicken . . . die Hauptsache aber ist, daß es nicht auf die Darstellung solcher Bilder, sondern nur auf das Wachrufen einer Stimmung abgesehen war . . .« Es ist klar, daß Hausegger den damals jungen Wagnerianer Richard Strauß verteidigt.

Zu Ehren unseres Don Quichote muß gesagt werden, daß er sich gegen das Wiederaufleben seiner Devise zwei Menschenalter später mit allen Mitteln gesträubt hätte; oder hätte ihn seine Eitelkeit verleitet, den »Formalismus« der »Neoklassik« nach dem Kriege ästhetisch zu genießen? Schon Debussy eigentlich mit seinem Affront gegen den Wagnerschen »Ausdruck« und seiner Rückkehr zu den französischen »Vätern«, den Barockklaviermeistern, spielte mit dem »Kaleidoskop« der bloßen harmonischen »Aneinanderreihungen« und der Sinn einer musikalischen Linie war ihm Arabeske und sinnlicher Klang. Sprechen wir es ruhig aus: wahrscheinlich hätte Hanslick angesichts der Entseelung der Musik seine frühere Haltung verleugnet und ein Buch über die Beseelung geschrieben. Wir sind heute in der glücklichen Lage, das historische Verdienst Hanslicks zu erkennen. Gewiß hat er, wenn auch nur in vergilbten Blättern, den »Erlöser der Musik« gekreuzigt, Bruckner und Liszt lahmgelegt und durch sein Achselzucken über mittelalterliche Acappellisten (»antiquarische Musik«) sich unsterblich blamiert. Dennoch haben die Hanslickschen Oppositionsformeln etwas Richtiges herausgespürt. Es sind gewichtigere und berufenere Kritiker und Wissenschaftler seitdem aufgetreten, die auch auf der Auffassung beharren, daß als Ganzes genommen — ungeachtet natürlich der großen schöpferischen Persönlichkeiten — die »Ausdrucksmusik« des 19. Jahrhunderts nur das sardonische Antlitz eines absinkenden Stilgefühls bietet. Gemessen an der grandiosen einheitlichen Stilisierung früherer »klassischer« Epochen, ist die Romantik sicherlich Verfall. Es würde zu weit führen, eine hier einschlägige Vorrede von Wilhelm Ambros zu zitieren (Grenzen der Musik und Poesie, 1856). Der mit Sophokles und Darwin statt mit dem Kontrapunktbuch bewehrte Komponist des 19. Jahrhunderts hat auch ihn tief geängstigt.

DIE ANFÄNGE DER »GALANTEN« MUSIK

VON

WALTER DAHMS-PARIS

Die Musik kommt, als die späteste Kunst, immer am Ende jeder Kulturepoche. Die Erfindung des Kontrapunktes und die aus diesem Ereignis aufblühende polyphone Musik der Niederländer, Italiener und Deutschen war nichts anderes als eine musikalische Gotik — eine späte Gotik, ein Epilog jener Idee, welche das Europa des Mittelalters beherrschte und das europäische Geistesleben lenkte. In dieser Musik schuf der Komponist seinen Inhalt nicht durch Gedankenverbindungen (Ideenassoziationen), sondern durch thematische Nachahmung. Die ganze Musik dieser Epoche erscheint uns heute wie eine einzige gewaltige Fuge von tausend Stimmen, welche immer (auch in den profanen Kompositionen) aus einem religiösen Gefühl heraus sangen.

Aber der Mensch der Renaissance, welcher von antiken Idealen träumte, suchte auch eine andere Musik als die gotische, eine Musik, welche nicht mit jedem Takt an Gott erinnerte, sondern welche der Schönheit des irdischen Lebens gewidmet war. Er wollte nicht mehr das Gebet, sondern er suchte in den Tönen Genuß, Erregung, sinnliche Freude, zärtliche Empfindungen. Er wollte in der Musik nicht knien, er wollte nach ihren Rhythmen tanzen. So wuchs aus der Gotik das Barock, aus der polyphonen Musik der Imitationen ein leichterer und durchsichtigerer Stil. Das Mittelalter sank ins Grab. Der ästhetische Mensch löste den religiösen ab, und seine Sehnsucht weckte in der Musik das zum Leben, was wir Melodie nennen.

Um das Jahr 1600 entstanden in Italien die ersten Musikdramen und Schäferspiele. Die Künstler hatten den Mut, die Ketten des polyphonen Stils zu brechen und eine neue Art Musik nach anderen Grundsätzen aus Melodie und Begleitung zu schaffen, eine Musik, die sich freier bewegen konnte. Jetzt wurde sie erst fähig, die Seelenregungen des neuen Menschen auszudrücken. Die dramatische Idylle, die Oper, war die Welt, in der die Melodie triumphierte. Nordeuropa hatte in der Musik die mysteriöse Polyphonie entdeckt. Der Süden, Italien, fand den Zauber der Melodie. Und diese neue Musik begann sogleich, sich die Welt zu erobern. In der Klaviermusik und Kammermusik blühte die zarte, verschnörkelte Ornamentik des Barock auf. Der Tanz in der sublimen Art, wie ihn die französischen Meister der Suite pflegten, wurde eine Quelle des galanten Stils. In Frankreich war der »esprit« zu Hause, jene Intimität der Geister, welche es erlaubt, mit den Gefühlen zu spielen, ohne sentimental zu sein. Und es war nur natürlich, daß der galante Stil des Lebens und der Gesellschaft sein Spiegelbild auch in den Künsten und namentlich in der Musik sehen wollte. Das konnte nur in der Kunst der »camera« sein, wie sie die Pariser Salons mit ihren Klängen erfüllte.

Hundert Jahre hatten genügt, um einen neuen Stil in der Musik reifen zu lassen. Italiens Melodik und Frankreichs Esprit hatten den galanten Stil ins Leben gerufen. Aber es war erst ein Anfang. Denn was wir unter dem galanten Stil in der Musik verstehen, das blieb keine Pariser Angelegenheit, sondern es wurde ein Ereignis, welches die größten Musiker bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts beschäftigte. Die Miniaturen der französischen Klaviermusik waren erst das Vorspiel zu der großen galanten Suite, in welcher auch die italienischen und endlich die deutschen Meister den Hauptpart übernahmen.

Das war an der Wende des 17. zum 18. Jahrhundert. Der europäische Geist schüttelte unwillig die letzten Reste Mittelalter von sich ab: es war die Zeit der »Aufklärung«. Aber jetzt erst erhob die Musik ihre Stimme, um von dem zu singen, was vergangen war. Überall und auf allen Gebieten der Musik waren die Dinge in vollster Entwicklung. 1683 waren Jean Philippe Rameau und Domenico Scarlatti geboren worden, zwei Jahre später Johann Sebastian Bach und Händel. Deutschland und Italien rangen um neue instrumentale Formen des Ausdrucks. Die Sonate, das Concerto grosso, die Sinfonie blühten und gewannen einen neuen Zug ins Große. Aber in Frankreich fragte Fontenelle spöttisch: »Sonate, was willst du?« und seine Landsleute lachten verständnisvoll. Außerhalb des Theaters sollte die Musik nur eine Art von idealer Programmusik (in Tanzform) sein. Rameau blieb auf den Wegen Couperins und versuchte nur heimlich, eine lose Verbindung mit dem Sonatenstil der Italiener herzustellen. Aber er war Dramatiker, und manchmal ging sein Temperament auch in der Klaviermusik über die galante Spielerei und Träumerei hinaus. Während Rameau als Instrumentalkomponist dem Stil Couperins treu blieb, versuchte er in der Oper die französische Tradition, welche Lully geschaffen hatte, zu reformieren. Er hatte von den Italienern gelernt und wollte das steife dramatische Pathos durch den Belcanto beleben; in einem Wort: er wollte mehr Melodie in das französische Musikdrama bringen. Rameau stand so neben Lully und Couperin, in seiner Universalität ein Meister sowohl des pathetischen als auch des galanten Stils. Das war Frankreichs große Musik. Gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts entbrannten nun in Paris die heftigen Kämpfe um die Zukunft der Oper und damit um die Zukunft der Musik.

Italien war für diesen Wettstreit vortrefflich gerüstet und vorbereitet. Die Vorherrschaft in der italienischen Oper war von Venedig an Neapel übergegangen, wo Alessandro Scarlatti die Formen für jenen Typus der italienischen Oper schuf, welcher zur Weltherrschaft gelangte. Alessandro Scarlatti ist der Ahnherr nicht nur von Piccini und Cimarosa, sondern auch von Rossini, Bellini und Verdi. In der neapolitanischen Oper begann die Glanzzeit des Belcanto. Die Schönheit der Musik, vor allem die Schönheit des Gesanges und der Melodie war wichtiger, als das dramatische Element. Die Arie wurde

der Schwerpunkt der Oper. Die Begleitung wurde immer sparsamer. Nur Melodien, nur süße Kantilenen und galante Koloraturen, das war die Forderung. Daß es möglich war, auch mit diesem Ideal der reinen Schönheit dramatisch zu wirken, bewies das Genie Giovanni Battista Pergolesis. Ein kurzes Leben von 1710 bis 1736 genügte, um Pergolesi unsterblich zu machen. Er ist ein Wunder, ein Traum, ein Melodiker von reinstem Blut, und seine Oper »La serva padrona« wurde ein Liebling der ganzen Welt.
Der Stil der »Opera buffa« war nicht das einzige, was Italien als Errungenschaft aufzuweisen hatte. Auch in der Instrumentalmusik waren wichtige Schritte getan worden, sich endgültig von der kontrapunktisch-polyphonen Manier zu entfernen. Diese Bestrebungen gipfelten in dem Werk des Domenico Scarlatti. Er hinterließ 545 Klavierstücke, welche er bescheiden »Esercitio per Clavicembalo« (»Übungen für das Klavier«) nannte. Er war der berühmteste Pianist seiner Zeit, und es gab Enthusiasten, welche durch ganz Europa reisten, um nur einmal Scarlatti zu hören. In seinen Kompositionen vereinigte er Zartheit und Leidenschaft. Seine Einfälle verarbeitete er als Lyriker, als Aphorist, mit einer vornehmen Überlegenheit, welche fast immer den Eindruck der Improvisation erweckt und welche doch nichts anderes ist als eine vollendete Meisterschaft. Scarlattis Methode mußte in seiner Art befruchtend wirken. Sein Werk nahm den gleichen Weg wie das Pergolesis nach Paris, um sich mit dem galanten Stil Frankreichs zu vereinigen und die große Epoche der Klaviersonate dort und gleichzeitig in Deutschland vorzubereiten.
1752 kam eine italienische Operntruppe nach Paris. Ihre Aufführung der komischen Oper »La serva padrona« von Pergolesi hatte einen ungeheuren Erfolg beim großen Publikum. Ihre Melodien wirkten wie ein Zauber gegen die gealterte steife Charakteristik der Lullyschen Musikdramen. Und sogleich begann ein heftiger ästhetischer Streit. Auf der einen Seite standen die »Buffonisten«, die Anhänger der Italiener. Sie kämpften unter dem Banner Pergolesis für die Überzeugung, daß die Kunst in erster Linie dazu da sei, Vergnügen zu machen und daß ihr höchstes Ziel die Schönheit sei. Ihre Gegner, die »Antibuffonisten« verteidigten den Stil von Lully und Rameau. Ihre Argumente waren die »ernsten Grundsätze« im Dramatischen, die Tradition und der Stolz auf die nationale französische Kunst. Unzählige Pamphlete wurden geschrieben. Rousseau und Diderot standen auf der Seite der Buffonisten. Man behauptete, die französische Sprache eigne sich nicht zur Komposition, die französische Oper sei zu einem starren Schema geworden und die melodische Musik der Italiener bedeute dagegen eine »Rückkehr zur Natur«. Als der Baron de Grimm endlich seine berühmten Broschüren »Lettre sur Omphale« und »Le petit prophète de Bömischbroda« gegen Lully-Rameau und für die Buffonisten schrieb, begann die Situation politisch ernst zu werden. Die Italiener mußten ihre Spielzeit beenden.

Aber die Buffonisten hatten ihre Mission erfüllt. Der galante Stil der französischen Musik war stark befruchtet worden. Nachdem die Pariser die »Opera buffa« der Italiener kennen gelernt hatten, wollten sie diese köstliche heitere Kunst nicht mehr entbehren. So gaben die Buffonisten den Anstoß zur Entstehung der französischen »opéra comique«, welche keinen anderen Stil als den galanten haben konnte. Diese Reaktion gegen die tragische große Oper wandte sich von aller Mythologie ab. Sie entnahm ihre Stoffe der ländlichen Idylle und der bürgerlichen Sphäre und griff auf ganz einfache volkstümliche Ideen von Singspielen und Operetten zurück. Es entstand daraus das galante musikalische Lustspiel, welches bei dem angeborenen Talent der Franzosen für das Literarische und die Technik der Bühne zu einer meisterhaften Form gedeihen mußte.

Philidor und Monsigny, die ersten Komponisten des neuen Genres, verstanden es, von den Italienern richtig zu lernen: die Technik des Ensembles, das lebensvolle Rezitativ, vor allem aber Melodie und immer wieder Melodie. Der dritte Meister war Gretry, ein genialer Musiker, welcher die neue Kunst schnell zur Blüte brachte. Was die Buffonisten 1752 in ihren französischen Bewunderern als Sehnsucht erweckt hatten, das war in der opèra comique Erfüllung geworden: der galante dramatische Musikstil. Das musikalische Rokoko Frankreichs steckte immer noch in den Klavierstücken von Couperin und Rameau. Und auch auf diesem Gebiet mußten erst fremde Einflüsse kommen, um einen Fortschritt zu erzielen.

Es war ein deutscher Musiker, welcher in Paris die Synthese von französischem Charme und deutschem Gemüt versuchte und welcher in seiner Rückwirkung auf Deutschland großen Einfluß gewann: Johann Schobert. Er wurde in Paris sehr bald als Pianist berühmt und komponierte bedeutende Sonaten für das Klavier. Französischen Esprit und Pathos verband er mit deutscher Träumerei. Seine historische Bedeutung liegt in dem großen Eindruck, welchen er auf den Knaben Mozart machte, als dieser nach Paris kam. Mozart bewunderte Schobert und lernte viel von ihm. Schobert gab dem Salzburger Wunderknaben einen Begriff von dem wahren galanten Stil. Hier war der Weg, welchen Mozart gehen mußte, um zur Erfüllung dessen zu gelangen, was der arme Schobert nur geahnt hatte: zur umfassenden europäischen Note in der galanten Musik.

Italien und Frankreich gaben der galanten Musik Form und Geist; aus Deutschland mußte noch der Sturm des Gefühls, die tiefe Seele dazu kommen. Alle Elemente zusammen nur konnten den galanten Stil zum Ereignis eines großen Stils machen. Die Zeit des Rokoko wollte in Musik schwimmen. Musik war der selbstverständliche Ausdruck aller Gefühle für diese Menschen.

Deutschlands Stimme in der galanten Sinfonie der schönen Leidenschaften führte zum Höhepunkt der Ereignisse. Dieses Land hatte von der Natur einen unerschöpflichen Reichtum an latenter Musik empfangen. Es war vor-

herbestimmt zur Fortführung der niederländischen Kontrapunktik. Aber neben ihrer Neigung zur Mystik hatten die Deutschen auch die brennende Sehnsucht nach dem Süden, nach Sonne und Heiterkeit, nach plastischer Form. Und Italien gab von seinem Überfluß ohne Rückhalt, so daß Deutschland schließlich das Land der höchsten Erfüllung der Musik werden konnte.

Hier spricht die Hitler-Jugend:

DIE FORMEN JUGENDLICHER MUSIKÜBUNG

VON

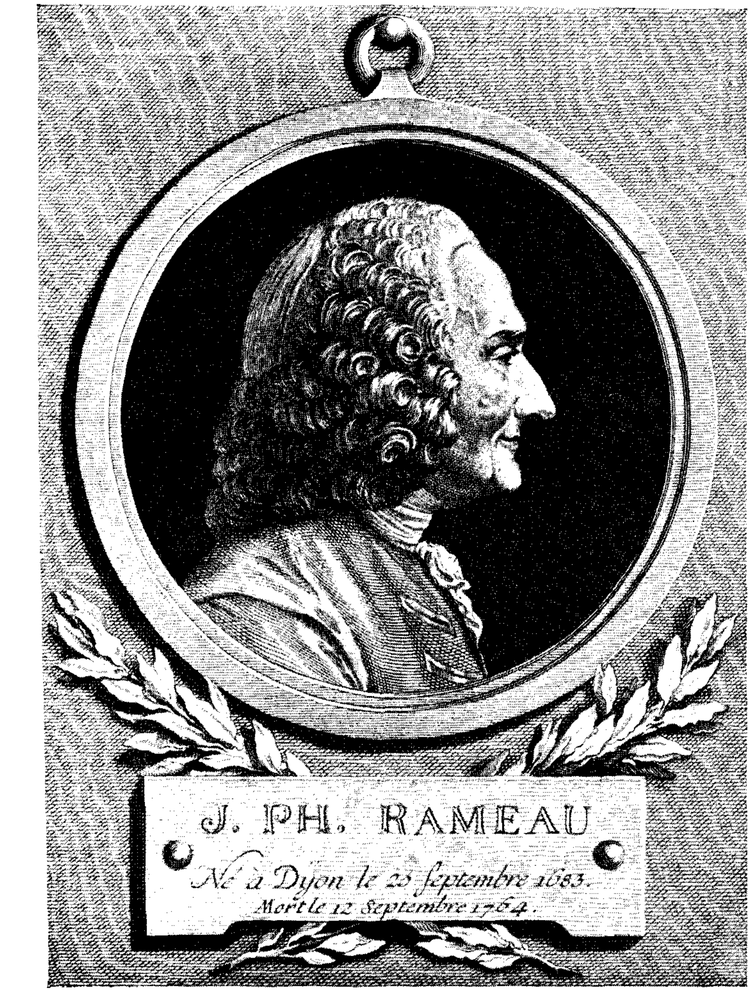
WOLFGANG STUMME, Musikreferent der Reichsjugendführung

Eine politische Revolution bleibt wirkungslos, wenn ihr nicht die kulturelle in der gleichen Stärke und Durchschlagskraft folgt. Innerstaatliche Mißstände bedingen oft eine Revolution, aber das Geschehen des Jahres 1933 und seine Vorgeschichte bedeuten einen radikalen Schlußstrich zwischen zwei Zeiten. Zwei Dinge sind notwendig, um in allen Punkten unseres jungen Lebens weiter zu helfen: einmal die Erkenntnis all dessen, das den langsamen Verfall herbeiführte, und dann der Mut, aus dieser Erkenntnis das Neue zu gestalten, selbst wenn es die gewohnten Bahnen verlassen sollte.
Für die Eingeweihten bedeutet die Feststellung nichts Neues, daß ein großes Durcheinander in den letzten Jahren erfolgreich die Gemüter der Musikerwelt gegeneinander hetzte, daß fruchtloses Debattieren und Polemisieren die Spalten der Fachzeitschriften füllte, ohne uns wirklich weiterzubringen. Klare Ziele hatten nur die wenigsten vor Augen. Nachdem nun heute alle äußeren und inneren Vorbedingungen für eine Arbeit auf lange Sicht erfüllt sind, steht einer einheitlichen, organischen Aufbauarbeit nichts mehr im Wege. Eine Normierung ist nirgends angebracht, aber Ziel und Wegweiser sollen aufgestellt werden. Kunstsnobismus, Blockflötentaumel, Starwesen, Konzertrummel —, Schlagworte und tatsächliche Auswüchse müssen einer großzügigen Musikerziehung weichen. Musikerzieher aller Art, Schaffende und Nachschaffende, finden die gleiche Aufgabe vor.

Der Hitler-Jugend, als der geeinigten deutschen Staatsjugend, ist ein großes Ziel gesetzt: den eigengearteten und selbstgestaltenden Kulturwillen auf allen Gebieten der Kunst zum Ausdruck zu bringen. Nicht die möglichst schnelle und vollkommene Angleichung an gewesene Formen, sondern das Bild, die Darstellung, der Ausdruck eigenen volkhaften Lebens ist ihr Ziel. Soldatische Haltung und musische Übungen formen den Jungen, beide not-



Georg Philipp Telemann



Jean Philippe Rameau

Johann Adolph Hasse

wendig in kraftvoller Wechselbeziehung. Musik ist die Kunst, die uns am gewaltigsten den Anstoß zur Bewegung geben kann, das Wesen der Musik ist selbst Bewegung.
Deswegen hat bei uns Jungen die Musik einen großen Raum im Leben, weil Jugend und Musik in der Kraft der Bewegung sich am nächsten kommen. Ihr wißt selbst, was für uns der Klang der hellen Fanfaren bedeutet: Der frische Aufruf einer Trompete im Lager, die Fanfarenklänge über eine festliche Menge hin, die greifbar-festen Rhythmen einer Marschmusik, die Trompetenstöße einer Festeröffnung! In allem liegt der gleiche Aufruf zur Tat! Und so bedeutet uns das »Schmettern der hellen Fanfaren« nicht ein einmaliges Aufblitzen sauber geputzter Blechinstrumente, sondern es bedeutet uns symbolischen Klang aus dem Bilde kommender Musik. Es ist immer in der Musik ein Spiegelbild der Zeit, ihrer Anschauungen, ihrer Ideale, ihrer Haltung zu finden gewesen. Auch unsere Zeit wird einst ihr Ebenbild in der Musik wiedersehen. Wir Jungen aber sind dazu berufen, diesen Kräften ihre Gestalt zu geben. Wir wollen frohen und tatbereiten Herzens an diese Aufgabe gehen. Der Musik im Leben der Jugend sind ganz klare Wege gewiesen, deren Erscheinungs- und Lebensformen hier einmal aufgezeigt sein mögen.

Volksliedsingen

Es wird wohl heute nirgends mehr bestritten, welchen Raum unser deutsches Volkslied im Leben des ganzen Volkes einnehmen muß. Selbst die ärgsten Gegner des Volksliedes müssen es heute »neu entdecken«. Wer das Volkslied bisher ablehnte, mußte sich doch durch dies Geschehnis belehren lassen: daß neues Volkslied um uns herum erklang, Lied bester deutscher Volkhaftigkeit, auch wenn Ästheten nicht ihre Finger davon lassen konnten. Denkt nur an das Horst-Wessel-Lied! Geschaffen aus der tiefsten Erkenntnis, daß ein Lied die Menschen so zusammenschweißen mußte, daß sie wie ein Block standen gegen die Kraft, die auf der anderen Seite die Internationale auf die Massen ausübte. Denkt an das Lied unserer jungen Mannschaft »Volk ans Gewehr«, das so tief deutsche Mannhaftigkeit und das Sehnen nach Wehrhaftigkeit zum Ausdruck bringt, daß es ganz zum Liede unserer Zeit wird. Denkt an die Kampflieder, die Werner Altendorf der Jugend der Bewegung schenkte und denkt ebenso an alle anderen Kampflieder, deren ursprüngliche Aufgabe wie die erste Aufgabe des Nationalsozialismus es überhaupt war, die Straße dem Internationalismus und seinen Vorkämpfern zu entreißen.
Und dieses Kampflied ist neben allen Singbewegungen entstanden, mußte daneben entstehen, weil die Durchbruchswelle des deutschen Sozialismus das ganze Volk ergriffen hatte. So steht es heute vor uns: das neue Lied; nicht einer Pflege bedarf es, wie edles Volksliedgut es fordert, es bedarf nur eines Singens, das aus kämpferischen und jungen deutschen Herzen kommt.
So zogen wir denn auch hinaus, um überall in deutschen Landen gemeinsam

auf großen Marktplätzen oder in Sälen alte und neue Volkslieder zu singen. Zehntausende haben wieder die Kraft des gemeinsamen Singens gespürt und wie ein Geschenk mit nach Hause getragen. Das Volkslied lebt wieder bei den Deutschen, sie haben ihre Stimme wiedergefunden![1])

Nun seht aber darauf, daß es kein Strohfeuer werde, und achtet mit Sorgfalt auf euer Singen! Achtet aber besonders darauf, was euch unter dem Namen »Volkslied« an übelster Marktware angeboten wird. Es ist nicht zu glauben, »wenn jemand heute davon schwätzt, daß der Pulsschlag der Zeit in den Liedern nachzittert«, die eine Jugend schon vor Jahren ablehnen mußte, weil sie einfach auf Surrogate verzichten gelernt hat. Denn sie hat immer anders gesungen, als die meinen, die ihre Zeit für eine Volkslied-Konjunktur ihres Stiles gekommen halten. Wir lieben diese Blindgänger von Format gar nicht. Der Kulturwille der Jugend wird stark genug sein, um über sie hinwegschreiten zu können.

In diesem Zusammenhang ist es wichtig, einmal auf die Bedeutung der »musikalischen Jugendbewegung« hinzuweisen, die für unsere heutige musikalische Jugendarbeit wesentliche Bausteine geliefert hat. Die Führer Fritz Jöde und Walter Hensel haben für das Volkslied Ungeheures geleistet. Man denke an ihre vielen Liedsammlungen, die einen starken Eingang in unser Volk gefunden haben, man denke an die »offene Singstunde«, in der Fritz Jöde zuerst den Weg zum gemeinsamen Singen fand, man denke an die vielen Singwochen, die eine Neubegründung der Laienmusik herbeiführten.

Es ist auch auf keinen Fall möglich, in Verkennung dieser geleisteten Arbeit Worte gegen den einen oder anderen zu sprechen, die aus Unkenntnis der gesamten Lage stammen. Ernst Krieck, einer unserer ersten nationalsozialistischen Pädagogen, schreibt im Juniheft von »Volk im Werden« 1934:

»Seit anderthalb Jahren tobt fast ununterbrochen ein Kampf um Professor Jöde, einen der Führer der aus der Jugendbewegung hervorgegangenen Bewegung zur Erneuerung der Volks- und Jugendmusik. Dem Außenstehenden bleiben die letzten Motive der Hetze undurchsichtig. Man kann nur erkennen, daß in diesem Kampf mehr gelogen worden ist, als auf eine Kuhhaut geht, zum Teil von solchen, die von früher her erheblich mehr politischen Dreck am Stecken haben als Jöde.

Was ich in diesem Kampf zu tun habe, ist einfach: der Wahrheit und meinen Erfahrungen gemäß Zeugnis ablegen.

Jöde hat von 1922 an mit mir in einer ganzen Reihe von Freizeiten in der badischen Junglehrerschaft zusammen gearbeitet. Aus jener Arbeit in der Junglehrerschaft sind meine Schriften »Dichtung und Erziehung« sowie »Musische Erziehung« hervorgegangen, welch letztere gerade heute in den Kreisen der Jungen erheblich an grundsätzlicher Bedeutung gewinnt. Anstoß zu dieser Arbeit, Anregung zur Erkenntnis der erzieherischen und gemein-

[1]) Der Schulfunk, Mai 1934.

schaftsbildenden Volksmusik verdanke ich in allererster Linie dem Zusammenwirken mit Jöde.
Die Jungen, die aus unserer Arbeit gingen, waren völkisch, weil unser Wirken völkisch war, und sie wurden damals schon, oder bald — Nationalsozialisten. Von dieser Tatsache ist nichts abzudingen.
Jöde hat später die unpolitische Art seines Wirkens selbst als Schwäche empfunden. Auf seine Veranlassung hin habe ich auf einer Führerwoche der Singkreise zu Baden-Lichtental jenen Vortrag »Musische Erziehung« gehalten, der von der Musik her den körperschaftlich gegliederten Zuchtstaat in Sicht stellte. Unsere Arbeit ist jederzeit aufbauend im Sinne der völkischen Idee gewesen.« —
Es ist nun auch unsere Meinung, daß wir genug an Polemik gehört haben von Seiten, die ihre eigene Leistung noch unter Beweis zu stellen haben. Wir wollen nun endlich damit aufhören und jedem die Ruhe lassen, die er für seine Arbeit braucht, und jedem die Anerkennung zollen, die er für seine geleistete Arbeit verdient hat.
In meinem Tätigkeitsbereich werde ich oft vor die Frage gestellt, wie läuft unsere Arbeit, was sollen wir singen?
Den Jungen antworte ich folgendes: Für uns gibt es ein neues Volkslied, das ist unser Kampflied. Es ist ein Teil unseres Wesens und wird für uns immer am Anfang unseres Liedsingens stehen. Jede Zeit bringt Lieder voller Kampfgeist und männlicher Haltung hervor. Selbstverständlich soll es für alle sein, daß die Lieder des Kampfes immer Lieder des Jungen gewesen sind und auch bleiben werden. Hier trennen sich die Wege des Singens: den Jungen gehört das marschmäßig, geradtaktige Lied mit soldatischer Haltung, den Mädeln liegt mehr das dreitaktig-tänzerische Lied.
Das soll keine Regel sein, aber überlegt euch einmal selbst, ob euer Singen diesem natürlichen Unterschiede entspricht. Wirkt es nicht komisch, wenn eine Mädelschar mit einem blutigen Landsknechtslied zwischen den Zähnen »in das Feld zieht«, oder wenn umgekehrt eine Jungenschar mit dem Affen auf dem Rücken in Kreisfassung mit zierlich geschwungenen Waden singt: »Mädel, wasch dich?« Natürlich gibt es nicht nur Jungen- und nur Mädellieder, aber ihr kennt jetzt den Unterschied, den ihr im Singen haben müßt. Wir haben einen solchen Reichtum an deutschen Volksliedern, daß man für alle Zeiten daraus singen kann. Nur die Liedkenntnis fehlt uns. Diese Liedkenntnis wollen wir heute wieder erreichen, d. h. wir wollen die Lieder im Kopf haben. Was hilft's, wenn wir von einem Lied wissen, auf welcher Seite es in einem bestimmten Liederbuch steht? Was helfen uns unsere paar »Nummern«, die wir langsam nicht mehr singen können, weil wir seit Jahren an ihnen herumknabbern? Was nützen uns die Lieder, die nach der ersten Strophe infolge plötzlich eintretender Textschwindsucht in allgemeiner Verlegenheit kläglich winselnd eingehen? — Gar nichts! Wir wollen unsere

Lieder sauber und vollständig singen. Uns soll aus jedem Lied ein Wesenszug des deutschen Menschen aufsteigen. Wir wollen nicht erst dann aufhören zu singen, wenn die Landstraße zu staubig oder der Berg zu steil ist oder ein verquollener Kehlkopf uns die Luftwege verbaut, sondern wir wollen dann aufhören, wenn wir uns des Singens nicht mehr bewußt sind. Zweierlei gilt es im Auge zu haben: das, was wir singen und wie wir es singen!

Ausbildung musikalischer Jugendführer

Wir haben diese Lage: Die großen staatstragenden Verbände HJ, SA, Arbeitsdienst, Frauenschaft erfassen das Volk. Daneben steht als staatliche Bildungseinrichtung die Schule. *Beide* Organisationen: *Schulen* und *Bünde* und die *Familie* als kleinste Zelle der Volksbildung brauchen die Musik zur Lebensgestaltung. Im Augenblick scheinen Schul- und Privatmusiker gleichermaßen etwas am kürzeren Hebel zu sitzen, denn unsere Jungens und Mädels sind mit Leib und Seele bei der Hitler-Jugend. Die »musische Erziehung« ist als großer Aufgabenkreis zu gleichen Teilen eine Angelegenheit der Jugend wie der gesamten Musikerschaft (soweit es die Musik selbst betrifft!). Im Vordergrund steht die wichtige Frage der neuen Ausbildung, sie muß zuerst gelöst werden. Auch der Stand der Privatmusiklehrer kann sich dem tiefgreifenden Wandel nicht entziehen. Denn das gesamte Instrumentalmusizieren wird eine Übung, die heute grundsätzlich *nach* dem Singen ihren Platz findet. Die Zeit des Volksliedes fordert an erster Stelle das Singen in allen seinen Erscheinungen. Freizeitgestaltung (Arbeitsdienst), Feierabendwerk (Arbeitsfront), Heimabend (Hitler-Jugend) sind alles Formen, an denen die Musik den größten Anteil hat. Und es fehlen überall die Führer mit den notwendigen musikalischen Eigenschaften, während auf der anderen Seite in der Privatmusiklehrerschaft ein Überangebot von Kräften vorhanden ist, leider aber durch die einseitige Ausbildung brach liegt. Ein riesengroßes Arbeitsfeld liegt da vor uns! Eine neue Ausbildung muß wissen, daß der größte Teil der auszubildenden Musiker allein dieser Aufgabe dienen wird, die Musikarbeit im Gesamtumkreis der Bünde zu übernehmen.

Aus den vielen Stimmen, die sich in der jungen Generation zur Frage der Kunst erheben, sei folgendes herausgegriffen: »Sie haben diese ungeheure Umwälzung in allen Dingen nicht erfaßt, die Revolution der geistigen Dinge ist spurlos an ihnen vorübergegangen. Die Jugend und das ganze deutsche Volk will musizieren, aber auf eine ganz neue Art. Es soll gesungen werden, es sollen Instrumente gespielt werden, die den schlichtesten Anforderungen genügen. Der l'art pour l'art-Standpunkt ist vorbei, wir brauchen etwas anderes.

Es ist geradezu erschütternd, wie man am Hauptproblem völlig vorbeisieht, nämlich an der Tatsache, daß wir heute als ein *politisch erwachtes* Volk Kunst treiben. Einer hochpolitischen Jugend, wie der heutigen HJ., kann daher

»Kunst« auch nur Ausdruck ihrer politischen und völkischen Grundhaltung sein. Die Jugend und ihr politisches revolutionäres Wollen hat sich in der Musik selbst zu erleben, sie will daher zunächst keine Musik »als solche«, sondern die Musik ist doch das Mittel, durch das sie sich politisch erlebt.
Ich erlebe es immer wieder, daß Fanfaren und Trommeln eine ganz andere Welt, zwar nicht die Welt der Kunst, sondern eines Bekenntnisses aufreissen. Und nur die Andeutung einer einfachen Melodie genügt schon, um dies Bekenntnis auch zum »neuen Kunsterlebnis« werden zu lassen. Gerade, daß unsere Jugend in ihrer heutigen Gebrauchs- und Bekenntnismusik nicht nach Ästhestik und Bildung fragt, zeugt von der außerordentlichen und fruchtbaren Wirklichkeitsnähe der Kunst, die unserer Zeit im Gegensatz zu früheren Zeiten völlig fremd geworden war. Man hat vielfach den Aufbruch einer neuen Zeit und somit einer neuen Kunst nicht verstanden und erlebt, sonst wäre es wohl unmöglich, daß man verlangte, den Schülern der Mittelschule den dritten Akt des »Tristan« vorzuspielen (siehe Heft 5 der D.T.Z.). Es ist leider Gottes im Schulmusikunterricht viel zu viel »gelehrt« worden, und die Jugend hat sich in Massen von der Musik abgewandt. Sie will nicht stundenlang alterierte Akkorde hören wie ein übersättigter Konzertbesucher, sondern sie will ihre Arbeit und ihren Kampf im Liede wieder erleben, und darum ist sie für jedes frische und neue Lied begeistert. Ich erlebe es immer wieder bei meinen Mädels, daß ihnen keine Übungsstunde zu lange wird, wenn es heißt, etwas Neues zu gestalten.
Es ist darum unbedingt möglich, auch mit den einfachsten Mitteln etwas ganz Neues durchaus Künstlerisches zu gestalten. Und wenn in der Jugend einzelne sind, die tiefer in die Musik eindringen wollen, die werden sich dann schon melden, und ihnen wird man gern den Weg zu unseren Klassikern zeigen. Aber ich bin durchaus dagegen, daß man der gesamten Jugend, so wie sie heute ist, eine große sinfonische Dichtung vorsetzt, sie kann nichts damit anfangen, und sie lehnt es entschieden ab, verständnislos vor einer Sache zu sitzen. Leider ist es eine traurige Tatsache, daß die meisten Musiker der Gegenwart verständnislos gegenübersitzen und Kritik üben, statt mitzuhelfen an dem Aufbruch der neuen Kunstepoche.«

(Maria Schäfer in einem Brief an den Verfasser.)

Die Hitler-Jugend mit ihren über sechs Millionen Mitgliedern umfaßt heute die gesamte deutsche Jugend. Wie überall im deutschen Volk ist gerade in dieser jungen Generation *der Wille zur Musik*, die Aufnahmebereitschaft und die Beweglichkeit zum musikalischen Ausdruck im letzten Jahre neu entstanden. Allein daher kommt es, daß unser Volk nach der glückhaften Erlösung aus dem Chaos seine Stimme wiederfand und singen konnte. Zur Führung in der Musikarbeit werden viele Kräfte gebraucht. Kraft der Eigenführung der Jugend muß sie es auch selbst sein, die die musikalische Führung

hat. Schon heute stehen viele Musikstudierende in den Reihen der Hitler-Jugend, sind Musikfachbearbeiter in den Bannen, Oberbannen und Gebieten, sind Sing- und Spielscharleiter. Aus der Hitler-Jugend wird sich der neue Typ des »Jugendmusikführers« entwickeln. Hier wird auch die Ausbildung anzusetzen haben.

Verbindlich bleibt für alle ein *Volksinstrument*. Ganz besonders wichtig erscheinen heute die Blasinstrumente (Blech). Daneben stehen die Holzbläser (Block- und Querflöten, Klarinetten u. a.). Wir dürfen nicht mehr glauben, daß die Blasinstrumente eine höhere technische Schulung erfordern als andere Instrumente. Wohl ist die Tonbildung einmal im Anfang der schwerste Schritt, aber danach sind alle Widerstände gering. Das Streichinstrument stellt in jedem Fall höhere Anforderungen an Technik, Ausdauer und Musikalität. Auf keinen Fall soll aber die Laute fehlen, sie ist das schönste Instrument für eine Gruppe, sobald sie einwandfrei »geschlagen« wird.

Die bereits geforderte zentrale Schulungsstätte wird diese Aufgaben zu übernehmen haben. Die Lehrkräfte selbst entstammen der Hitler-Jugend, so daß ein richtiges und sinngemäßes Arbeiten gewährleistet wird. Ungefähr dieser Plan soll zugrunde gelegt werden:

1. Der neue Volksmusikführer muß in erster Linie das Volkslied singen können und es bis in seine innersten Tiefen genau kennen; er weiß, daß es die allgemein verbindende Grundlage für alle Musikausübung ist. Von da aus kommt er leicht zur chorischen Arbeit, zum zwei- bis vierstimmigen Singen. Die Sing- und Chorarbeit und die Eignung dazu ist erste Bedingung.
2. Jeder *junge Musiker* muß in Zukunft aus dem Jungvolk und der Hitler-Jugend kommen, dort eine Gruppe geführt haben und musikalische Führerleistung nachweisen können.
3. Das Beherrschen eines Volksinstrumentes ist die dritte Forderung (Flöte, Trompete, Geige, Ziehharmonika, Laute).
4. Während der Ausbildung selbst findet die Schulung im handwerklichen Rüstzeug statt: Harmonielehre, Kontrapunkt, Chordirigieren, Volkslied und Literaturkunde, instrumentales Zusammenspiel; besondere Vertrautheit mit allen Blasinstrumenten ist erwünscht.[1])

Die Ausbildung der älteren Generation wird diesen Anforderungen heute kaum genügen. Die mittlere Altersschicht wird durch eine Umschulung die in den großen Verbänden ähnlich liegenden Arbeitsbereiche vielleicht ausfüllen können. Aber die jüngste Generation muß schon voll nach diesen Grundforderungen ausgebildet und in ihr Arbeitsgebiet eingesetzt werden. Der »Jugendmusikführer« tritt an die Stelle des »Privatmusiklehrers«, die »gemeinsame Musikübung« an die Stelle des »Privatunterrichts«. Die Hitler-Jugend hat die Aufgabe, die Verbindung zur jungen Musik aufzunehmen, zu

[1]) Vorschlag an mehreren Stellen veröffentlicht.

den Schaffenden, die auf dem Wege sind, der Kunst wieder ihre Verwurzelung im Volk zu geben. Eine befrackte Podiumkunst galt als die »höchste Erhebung der Musik«. So notwendig sie war und zum Teil heute noch ist, in ihrer selbstherrlichen Einseitigkeit mußte sie beziehungslos werden. Das Volkslied galt als minderwertige musikalische Äußerung, das Laienmusizieren war kaum einen Seitenblick der Verachtung wert. Es galt eine Wertskala musikalischer Äußerungen, nach formalen Merkmalen aufgestellt. Aber die Musizierfreude und der Musikhunger der weiten Schichten unseres Volkes wurden dabei nicht gestillt. Unsere jungen Schaffenden sind aufgerufen, heute zwischen diesen Polen eine Brücke zu schlagen. In der Dichtung und der bildenden Kunst sind bereits starke junge Kräfte am Werk, in der Musik sind es noch wenige.

Feiergestaltung:

Es sei darum erlaubt, an zwei Beispielen den Weg aufzuzeigen, den unsere Arbeit geht. Ein Werk ist in unserer Arbeit geschaffen worden, das die Bezeichnung einer »deutschen Messe« wohl mit Recht tragen könnte. Auf dem Wege zur deutschen Feier ist uns dieses geschlossene musikalische Werk bisher als der höchste Ausdruck unseres Wollens erschienen. Es sei hier ein Auszug gebracht aus diesem Werk, dem »Deutschen Bekenntnis« von Heinrich Spitta[1]), das in seiner gläubig-starken Führung der Melodik einfachklarer Weisen, seiner chorischen und instrumentalen Verdichtung und seiner ewig-gültigen Sprache (Körner, Fichte, F. M. Arndt u. a.) ein Werk ist, das für die Hitler-Jugend und allgemein für unsere kommende Musik eine vorwärtstragende Form bedeutet: ein Wechselgespräch zwischen dem Führer (Prediger, Volksredner) und dem Volk (Gefolgschaft), zwischen den Solisten, dem Chor und dem Orchester. Das Werk besteht aus einer Einleitung, dem Beschluß und den drei Hauptteilen: Gott, Kampf und Treue, Vaterland. Die männlich-kämpferische Sprache der beiden letzten Teile möge selbst sprechen:

Kampf und Treue

CHOR: Und setzet ihr nicht das Leben ein,
nie wird euch das Leben gewonnen sein!

SOLO: Manch frommer Held mit Freudigkeit
hat zugesetzt Leib und Blute,
starb selgen Tod auf grüner Heid
dem Vaterland zugute.
Nicht die Gewalt der Arme, noch die Tüchtigkeit
der Waffen, sondern die Kraft des Gemütes ist
es, welche Siege erkämpft.

CHOR: Und setzet ihr nicht das Leben ein,
nie wird euch das Leben gewonnen sein!

SOLO: Bedenket euren Namen,
der weit und breit gar wohl bekannt,
und tretet frisch beisammen
zum Schwur mit ritterlicher Hand.
Brüder sind wir genennet,
von wegen wahrer Treu',
die wollen wir behalten,
nachfolgen unsern Alten,
alte gute Brüderschaft ist neu.
Wir wollen Geborenes, um mit ihm zu leben,
Du um Du!

CHOR: Und setzet ihr nicht das Leben ein,
nie wird euch das Leben gewonnen sein!

[1]) Das ganze Werk wurde vom Hitler-Jugend-Funk des Deutschlandsenders in einer Reichssendung am 15. Mai 1934 zur Uraufführung gebracht. Der Jugendfunkchor der HJ. übernahm den chorischen Teil.

SOLO: Die Treue steht zuerst, zuletzt
im Himmel und auf Erden.
Wer ganz die Seele dreingesetzt,
dem soll die Krone werden.
Drum mutig drein und nimmer bleich,
denn Gott ist allenthalben:
Die Freiheit und das Himmelreich
gewinnen keine Halben.
Wer mit dem Leben spielet, kommt nie zurecht,
wer sich nicht selbst befiehlet, bleibt immer Knecht.

CHOR: Und setzet ihr nicht das Leben ein!

SOLO: Nicht betteln, nicht bitten,
nur mutig gestritten,
nie kämpft es sich schlecht
für Freiheit und Recht.
Und nimmer verzaget,
von neuem gewaget
und mutig voran,
so zeigt sich der Mann.

CHOR: Wir wollen verlachen
die Feigen und Schwachen,
wer steht wie ein Held,
dem bleibet das Feld.
Nicht betteln, nicht bitten,
nur mutig gestritten,
nie kämpft es sich schlecht
für Freiheit und Recht!

CHOR: Der Teufel soll versinken,
die Mannlichkeit soll blinken,
das Deutsche Reich bestehen,
bis Erd' und All vergehen!

SOLO: Bete täglich zu Gott, daß er dir das Herz mit
Stärke fülle und deine Seele entflamme mit
Zuversicht und Mut. — Daß keine Liebe dir
heiliger sei als die Liebe des Vaterlandes, und
keine Freude süßer als die Freude der Freiheit.
— Damit du wieder gewinnest, worum dich
Verräter betrogen, und mit Mut erwerbest, was
Toren versäumten. — Denn der Sklav ist ein
listiges und geiziges Tier, und der Mensch ohne
Vaterland, der unseligste von allen!

CHOR: Die Hand an des Banners Schaft,
alle Kraft zusammen gerafft,
dicht gedrängt zum Führer hin,
schreitet mit gläubigem Sinn,
einer und alle, Hand in Hand
für Deutschland.

SOLO: Jeder Deutsche hat zu tun, als ob er allein sei,
und als ob von ihm allein das Schicksal des
Vaterlandes abhinge. — Alle Kraft des Menschen
wird erworben durch Kampf mit sich selbst
und Überwindung seiner selbst. — Jeder Deutsche
hat zu tun, als ob von ihm allein das Schicksal
des Vaterlandes abhinge!
Hebt das Herz, hebt die Hand,
schwöret auf das Vaterland!

CHOR: Heilig Vaterland, in Gefahren
deine Söhne sich um dich scharen.
Von Gefahr umringt, heilig Vaterland,
alle stehen wir Hand in Hand.

Und das zweite Werk ist das chorische Spiel »*Junge Gefolgschaft*« von *Hermann Roth* mit der Musik von *Helmut Majewski*, das einer eingehenden Betrachtung im zweiten Teil vorbehalten bleibt. Hier nur einige Worte aus dem Text, die wieder zeigen, daß das gesprochene und gesungene Wort heute vor jeder reinen Instrumentalmusik stehen muß:

»Nicht das Heute, nicht das Morgen
ist der Grund, auf dem wir bauen,
nicht aus unseren Alltagssorgen
können wir die Zukunft schauen.

In des Volkes *Ewigkeiten*
fließen Heute, Morgen und Vergangenheiten:
durch des ewigen Reiches hohe Halle

wir als seine Söhne schreiten:
immer werken, tragen, weiten,
immer stützen, mauern, halten!
An den Säulen bau'n wir alle,
schlagen aus dem Stein Gestalten.
Aus dem toten, aus dem kalten
Felsen wachsen Heldenzeichen
in die Zukunft. Und sie leben
mit uns, in uns. Wir vergleichen
unser Wollen und Erreichen.

Geweiht sei dir, Fanfare, dieser Spruch:
Deine Klänge gehen hinaus in die Welt:
Sie beten und klagen,
sie jubeln und wagen
und sind uns vorangestellt.
Deine Stimme ist wie ein Schrei,
darin der Tod hockt, —
und doch der Sieg lockt.
Jeder, jeder muß bei dir sein.
Und folgen, mit deinen Worten gehen!
Dein Ruf ist Befehlen.
Sprichst du, muß jeder bei dir stehen
und kann nicht wählen
zwischen voran und zurück.
Dein Ruf gibt Glauben,
gibt Sieg und Macht.
Und rufst du in der Nacht,
ist deine Stimme Licht.
Alle sind dicht
bei dir, schreiten in deinen Takten, mit deinen Schritten
mitten in den Feind.

Du bist ein großes Zeichen!
Trommel und Fahne sind deine Brüder.
Ihr habt euresgleichen
nirgends. Ihr habt eigne Lieder,
ihr reißt immer wieder
müde Glieder auf.
Laßt nicht wanken und weichen —
Sturm ist deine Sprache und vorwärts dein erster Laut,
du sammelst Männer zur Wache.

Ein jeder schaut
auf, wenn dein Klang sich breitet
und jauchzt im hellen Sang
und den Mut weitet,
über den Alltag trägt und hält.
Deine großen Klänge rufen hinaus in die Welt!
Ihr kündet Sieg, der aus der Sammlung unseres Willens
erstand.

In beiden Werken, die uns vom Geist und Leben der jungen Generation künden, sind Zuschauer und Hörer im gemeinsamen Singen in das Spiel einbezogen, eine deutsche Gemeinde in großem Glauben vereint findet gemeinsamen Ausdruck. —

Es lag im Sinne dieser Ausführungen, hier und dort auf Einzelfragen zu stoßen, um wirklich praktische Angriffspunkte zu zeigen und die Methode des Anpackens in Beispielen kurz anzudeuten.

Wir glauben dem Volk und der Musik zu dienen, wenn wir nach dieser Richtung unsere Arbeit durchführen. Wir glauben unseren jungen revolutionären Stil gegen eine überkommene Formenwelt durchsetzen zu können. Und wir glauben an die Wiederzurückführung der Musik in das Volk, die Musik, die von dort ihre Kraft holt und sie wieder ins Volk hineinstrahlt. Wir glauben aber auch, daß die musikalischen Glücksritter und Zufallsakrobaten von uns abgeschüttelt werden, daß eine neue deutsche Musik entsteht, die den stolzen Namen »Volkskunst« wieder führen darf.

(Im Oktober-Heft erscheint der zweite Teil, der sich mit dem »chorischen Element«, der Literatur, der Musik auf Festen und Feiern und der musikalischen Darstellung im Rundfunk befaßt.)

DER NIEDERSÄCHSISCHE ANTEIL AN DER DEUTSCHEN MUSIK

VON
THEODOR W. WERNER-HANNOVER

So leicht man an einem Bauernhause, einem Geräte des täglichen Bedarfs die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Landschaft nachweisen kann, so schwierig ist eine solche Zuordnung der vom Zweck gelösten Kunst. Wer es mit vaterländischen und heimatlichen Dingen ernst nimmt, wird gerade in Sachen der Musik sehr vorsichtig sein; um so vorsichtiger, als die Musikpflege fast durchaus den Städten zufällt, in denen Rassenmerkmale sich rascher verwischen als auf dem Lande.

Wenn *Johannes Brahms* hochdeutsche Gedichte seines engeren Landsmannes Klaus Groth in Musik setzt, nach einem Versuche aber dem Merkmale der plattdeutschen Sprache ausweicht, so ist das mehr als ein durch den Bildungsstand veranlaßter Zufall. Brahms hat in Wien gelebt, gern österreichischen Tänzen, ungarischen Geigen- und Zimbalklängen gelauscht. Ob er das Rauschen des nordischen Meeres geliebt habe, ist nicht gewiß; oft weilte er an südlichen Seen: in die zweite Sinfonie klingen die Glocken

von Maria Wörth und das helle Gelächter eines geistlichen Herrn. Und die Heidestimmungen? Hat nicht Hermann Allmers, der Dichter der Feldeinsamkeit, Brahms' Musik, eine vollkommene Musik, wie wir meinen, als dem Stimmungsgehalt des Gedichtes unentsprechend abgelehnt? Es bleiben die berühmten Regentropfen; aber sie fallen im Salzkammergut häufiger noch als an der Nordseeküste, wie denn auch der Mond verstohlen aufgehen kann, wo er will. Wer möchte entscheiden, ob das charakteristische Abbiegen der Fröhlichkeit, das Verschweigen des Letzten, jeder Zug eines keuschen Herzens, ob das Männliche der Grundhaltung stammesartlich gebunden oder in der Einmaligkeit des Individuums bestimmend vorhanden sei!
In Erkenntnis der einstweilen noch gesteckten Grenzen kann unsere Frage sich nur auf den *Anteil* des niedersächsichen Stammes an der deutschen Musik, nicht aber auf das *Wesen* der niedersächsichen Tonkunst beziehen. Unsere Antwort wird allerdings eine kräftige Bejahung der brahmsischen Erscheinung enthalten. Die Besinnung auf das eigene Volkstum, einer der schönsten Züge der frühen Romantik, drohte sich im Verlaufe des 19. Jahrhunderts zu verlieren. Es ist geradezu die geschichtliche Sendung des schweigsamen Mannes aus dem niedersächischen Norden gewesen, in einem Hexenkessel übervölkischer Berührungen, für die wir nur Liszts Namen nennen, die Musik nach ihren ureigenen Gesetzen, nicht durch das Medium der dichterischen Absicht geformt zu haben. Sein Weg ging von der Variation, als der Befragung des Themas um seinen Sinn, aus und endete bei der Durchführung als der *quinta essentia* rein musikalischer Gestaltung. Das war Brahms' deutsche Tat. Im Festhalten an der musikbestimmten Form hatte er an dem sonst weicher angelegten Landsmann *Ludwig Spohr* einen Vorgänger, der beachtet werden sollte.

*

Deutscher Besitz ist die Kunstgattung, in der Brahms sich am schönsten und freiesten offenbart; so sehr deutscher Besitz, daß die Franzosen zur Bezeichnung der Sache den deutschen Namen gebrauchen: das Lied. Seine Geschichte ist tragischer als unser froher Stolz annimmt. Auch hier kommt Brahms zum Gesetz der Sache: die Bevorzugung der strophischen Bildung beweist es. Schon in vorromantischer Zeit griff ein Niedersachse entscheidend in das Schicksal des Liedes ein, nachdem der Braunschweiger *Johann Friedrich Gräfe* das instrumentale Joch des Sperontes gelockert hatte. *Johann Abraham Peter Schulz* steht zu Schubert ähnlich, wie Joh. Christian Günther zu dem Lyriker Goethe steht: in der Stellung des Propheten. Schulz, kurz vor der Mitte des 18. Jahrhunderts in Lüneburg geboren, mit dem Anbruch des 19. Jahrhunderts gestorben, ist im Kleinen groß. Eine Sammlung (nicht seine erste) von vierundvierzig Liedern auf deutsche Gedichte von Bürger, Bock, Voß, Hölty, Claudius und anderen trägt eine rührende Melodie an ihrer Spitze, deren Worte — der Harzer Graf *Leopold zu Stolberg* hat sie am Rheinfall empfangen — wie ein Symbol über dem Ganzen stehen:

»Süße heilige Natur,
laß mich gehn auf deiner Spur . . .«

Im Vertrauen auf die Führung eines unverbildeten Gemüts, der süßen heiligen Natur, durfte Schulz das Gefährlichste, nie wieder Gelungene, wagen und seine »Lieder im Volkston« von vornherein für den Gebrauch des Volkes bestimmen. Die Vorrede zur zweiten Auflage gibt Rechenschaft über sein Verfahren; hier kommt er zu seiner klassischen Beschreibung des »Volkstones«: er habe, sagt er, auf alle Weise in seine Melodien den Schein des Bekannten zu bringen gesucht, weil er aus Erfahrung wisse, wie sehr dieser Schein dem Volksliede zu seiner schnellen Empfehlung dienlich, ja notwendig sei. Schulz warnt vor der Verwechslung des Scheins des Bekannten mit dem Bekannten selbst, das in allen Künsten Überdruß erwecke. Der Schein werde von dem Komponisten (auch von ihm, wie er an anderer Stelle gesteht) oft mit Mühe, oft ver-

gebens gesucht. Der Schein des Bekannten ist ihm: frappante Ähnlichkeit des musikalischen mit dem poetischen Tone des Liedes; eine Melodie, deren Fortschreitung sich nie über den Gang des Textes erhebt, sich in sangbaren Intervallen bewegt, nicht stark moduliert und endlich durch die höchste Vollkommenheit aller ihrer Teile diejenige Rundung erhält, die jedem Kunstwerk aus dem Gebiet des Kleinen so unentbehrlich ist. Nur so »kommt der Schein zustande: der Schein des Ungesuchten, des Kunstlosen, des Bekannten, mit einem Wort, der Volkston«.
Von seinem Landsmann Brahms, dessen ganze Neigung der Volksliedbearbeitung galt, unterscheidet sich Schulz durch das Finden eines volksnahen Tones und darüber hinaus durch die andere Beantwortung der Grundfrage aller Gesangsmusik: sie betrifft das Verhältnis von Wort und Ton. Brahms schafft durch das Mittel der Musik die vom Dichter geschaute Welt neu; Schulz bleibt (so wollte es sein Jahrhundert, so wollte es Goethe) im Dienste des Dichters: »gute Liedertexte allgemein bekannt zu machen«, ist, lutherisch gedacht, Sinn und Ziel seiner Arbeit. Übrigens hat er, anders als Brahms, auch einen plattdeutschen Text (von J. H. Voß) unter seinen Liedern.

*

Das deutsche Lied hat eine deutsche Musik zur Voraussetzung. Sie vorzubereiten haben drei in Niedersachsen geborene Männer tapfer mitgearbeitet. *Georg Philipp Telemann*, der Magdeburger, hat von seiner Mutter österreichisches Blut; *Johann Mattheson*, mit ihm im gleichen Jahre (1681) geboren, ist Hamburger; sechzehn Jahre jünger ist *Johann Joachim Quantz* aus Oberscheden im Hannoverschen, der Hofkomponist des großen Friedrich. Sie sind Zeitgenossen Johann Sebastian Bachs; doch stehen sie mit anderem Wollen in der Zeit, die wir nach dem Thomaskantor als der Epoche machenden, d. h. abschließenden Persönlichkeit benennen. Die drei Niedersachsen sind stark genug und müssen durch den Wirrwarr der sich vielfältig kreuzenden Linien gesehen werden. Gehören sie doch zu den Ersten, die im Nebel des Kampfes gegen das barocke Ideal, dem sie mit Teilen ihres Wesens verpflichtet sind, neue Ziele erkennen. Telemann arbeitet, auch theoretisch, an der Auflockerung des musikalischen Stils, die zugleich eine Glättung ist, und kommt nahe an die geringstimmige zweithemige Sonate heran. Mattheson setzt sich, streitlustig wie er ist, gegen Abgelebtes in überlieferter Kunstlehre zur Wehr, muß sich indessen eine feine Zurechtweisung vom alten Fux in Wien gefallen lassen, der nun wieder als Lehrer auf Quantzens Anschauungen gewirkt hat. In jenen Tagen wurde der Grundstein gelegt, über dem sich der stolze Bau einer Weltgeltung der deutschen Musik erheben sollte. Das Beste der noch im Kampfe um die Herrschaft liegenden romantischen Musikvölker sollte, in der Kritik des deutschen Geistes geläutert, zusammengeschweißt werden: italienische Sinnlichkeit, französische Geistigkeit. Die auch von Quantz nachdrücklich gestützte Forderung ging (nach damaliger Rede) auf den »vermischten Geschmack«: er konnte nirgendwo entstehen als unter den Deutschen.

*

Getrennt und erkennbar liegen italienische, deutsche und französische Elemente in dem Stil des Opernmeisters, den Niedersachsen damals nach *Nikolaus Adam Strungk* aus Braunschweig, von dessen Werk viel verloren ging, zu stellen hat. Zehn Jahre vor Telemann und Mattheson im Hannoverschen geboren, überlebt *Georg Kaspar Schürmann* Bach um ein Jahr. In Wolfenbüttel hat er, selbst ein in Italien gebildeter bel canto-Sänger, ein halbes Hundert Opern aufgeführt, von denen ein Teil erhalten ist. Wenn von den Versuchen, zu einem nationalen Operntheater der Deutschen zu kommen, die Rede ist, weist man zuerst auf Hamburg und den genialen Reinhard Keiser. Aber es waren auch andere Städte und vorzüglich kleine Residenzen an dem ehrenvollen, leider mit einer Niederlage und dem Siege der Italiener endenden Kampfe beteiligt. Schürmann leitet die zweite Glanzzeit des braunschweigischen Hoftheaters ein,

nachdem die erste unter Joh. Jak. Löwe, Sigismund Kusser, Erlebach, Joh. Ph. Krieger mit Anleihen aus Paris und Venedig zu Ende gegangen war. Mit Schürmann erscheinen *Johann Adolf Hasse*, der italianisierte Niedersachse, und K. H. Graun; doch auch auf diesem Kriegsschauplatze behaupten endlich die Welschen um Scarlatti das Feld, bis das Theater 1735 aufgelöst wird. So ist Schürmann, der Schüler Kussers, an einem ergreifenden Abschnitte unserer Kulturgeschichte auf der Seite der Deutschen beteiligt: seine Begabung bleibt nicht weit unter der Keisers.

*

Daß die Verwelschung der Kunst mit dem Geltungsbedürfnis der an Versailles angelehnten deutschen Höfe ursächlich zusammenhängt, kann nicht bestritten werden. Aber die heimische Musik selbst hatte nach ihrer niederländischen Zeit in Luthers Tagen und in den bürgerlichen Kreisen ihrer Pfleger ein Bedürfnis nach der Sonne des Südens. Mit Hasler und Schütz beginnt die lange Reihe der Italienfahrer, die erst im 19. Jahrhundert mit Otto Nicolai für Deutschland — Frankreich kennt den Rompreis noch heute — schließt.

Das italienische Musikideal ist in Deutschland aber auch auf Widerstand getroffen. Er lag wesentlich bei den Organisten, die durch die polyphone Art ihres Instruments, vielleicht auch durch die bewahrende Kraft der Kirche, der sie dienten, zu langsamerem Nachgeben veranlaßt wurden. So werden wir die norddeutschen Orgelmeister, wenn sie überhaupt in das Ausland gehen, einen Umweg machen sehen. Niedersachsen ist gerade hier stark beteiligt. Wir haben zwei Gruppen zu unterscheiden: eine, auf die Bachs Auge unmittelbar gerichtet war, und eine ältere. Beide sind durch das Geburtsdatum ihrer Angehörigen, das nach oder vor dem Jahre 1600 liegt, geschieden.

Für uns, vielleicht auch für Bach, hat die jüngere Gruppe der nordischen Organisten ihren Mittelpunkt in *Dietrich Buxtehude*, den sein Name in unseren Stamm verweist. Im Jahre 1668 kommt er als Nachfolger und Schwiegersohn *Franz Tunders* an die Orgel der Marienkirche in Lübeck. Angeblich hat Tunder seine Ausbildung von Frescobaldi empfangen. Buxtehude war in der Lehre seines Vaters gewesen und wird Großmeister des Choralvorspiels, der vom cantus firmus gelösten Formen tokkatenhafter Haltung, der Kammermusik, der Kantate. Einer seiner Schüler war der in Husum früh verstorbene *Nikolaus Bruhns*. Bach hatte in Celle wahrscheinlich *Arnold Melchior Brunckhorst* gehört; jetzt war er selbst berufener Organist in Arnstadt. Da mag es ihm schwer auf die Seele gefallen sein, daß bei Buxtehude noch manches für die »Wissenschaft« zu holen gewesen wäre. So reist er denn nach Lübeck. Was er im einzelnen bei Buxtehude gelernt habe, können wir aus seinem Werk nur bis zu einem gewissen Grade ablesen. Vielleicht hat er auch nur das Eine von ihm abgesehen, das ihm über Technisches hinaus zu erfahren Not war: die Gewißheit, daß auch der Musiker den Auftrag zum Predigtamt bekommen habe, daß auch er die Gemeinde durch Deutung der Schrift zur Anschauung Gottes führen könne und dürfe. Das war ihm Grund genug, die gegebene Frist von einem Monat selbständig zu vervierfachen, allerdings zu geringer Freude der vorgesetzten Herren Konsistorialräte.

Zu der Gruppe des sinnlich-unsinnlichen Buxtehude gehören noch einige ausgezeichnete Meister, deren Einwirkung auf Bach nicht mehr erkannt werden kann. Der Thüringer Matthias Weckmann hält in Hamburg das Andenken seines großen Lehrers Heinrich Schütz wach. Ein Menschenalter jünger ist der Buxtehudes Stil nahestehende genialische *Vincent Lübeck* in Stade und Hamburg; sein *Vater* war zuletzt Organist in Padingbüttel, seine Söhne *Peter Paul* und *Vincent* wurden seine Nachfolger. In Braunschweig lebte der am frühesten, nämlich 1600 geborene *Delphin Strungk* und sein Nachfolger, der aus einer hannoverschen Bürgerfamilie stammende *Heinrich Lorenz Hurlebusch*.

Weckmann ist auch bei Scheidemann in der Lehre gewesen; zu dessen Schule gehört

neben Christoph Bernhard in Danzig *Werner Fabricius* aus Itzehoe, später Organist an der Thomaskirche in Leipzig.

Heinrich Scheidemann ist durch seine Schule der am deutlichsten erkennbare Verbindungsmann zwischen den Geschlechtern; er gehört dem älteren vor 1600 geborenen an und steht als Hamburger Katharinenorganist zwischen seinem *Vater* und dem Elsässer Reinken, der ihm seine Ausbildung verdankt.

Die ältere Gruppe norddeutscher Organisten nun wird, wie durch eine Klammer, zusammengehalten in der Gemeinsamkeit des Lehrers, zu dem sie in das Ausland pilgern. In Amsterdam lebte Jan Pieters Sweelinck; er war in Italien bei Zarlino, Andrea Gabrieli und Claudio Merulo gewesen, bevor er (1580) das Erbe des Vaters an der Oude Kerk antrat. Zu dem freien Formenschatze der Ricercare, Canzonen und Tokkaten erwirbt Sweelinck noch eine vom elisabethanischen England entwickelte Kunstform hinzu: die Form, die entschiedener noch als die Tokkate die vokale Herkunft alles Musizierens verleugnet, die Form, von der wir Brahms die Logik seines Stils beziehen sahen. Es ist die *Variation*, die Sweelinck durch die Virginalisten kennen lernt und an seine norddeutschen Schüler weiter gibt.

Der südlichste von ihnen ist der große Samuel Scheidt in Halle, der östlichste Paul Siefert in Danzig. Die übrigen sind Niedersachsen. *Jakob Praetorius* wurde als Sohn des *Hieronymus* in Hamburg geboren; sein Großvater *Jakob* war von Magdeburg eingewandert. *Heinrich Scheidemann*, Sohn und Nachfolger des Organisten *Hans* an St. Katharinen in Hamburg, beteiligte sich an einem Unternehmen, das in ähnlicher Art wie Schulzens glücklichere Bemühung für das Geschick des deutschen Liedes entscheidend wurde. *Johann Rist*, ein vielfach interessierter, vorzüglich an der Universität Rinteln gebildeter, uns noch als Dichter der geistlichen Lieder »O Ewigkeit du Donnerwort« und »O Traurigkeit und Herzeleid« bekannter Theologe hatte die zerfahrene Arbeit am deutschen Liede auf bestimmte Grundsätze der Gemeinverständlichkeit festgelegt. Wir verdanken seiner und der Bemühung seiner Mitarbeiter an der Belebung des geistlichen Hausgesangs Wolfgang Francks Melodien zu Elmenhorsts Dichtungen so gut, wie Bachs Beiträge zu Schemellis Sammlung oder die Gellert-Oden Philipp Emanuels und Beethovens. Rists niedersächsische Mitarbeiter sind: der Hamburger Geiger *Johann Schop*, der Altonaer *Heinrich Pape*, *Scheidemann*, *Christian Flor* in Lüneburg, *Michael Jacobi* aus Kiel mit großem, *Jacob Schulz*, *Peter Meier*, *Jacob Fortkamp* und *Rist* selbst mit kleinerem Anteil.

Der letzte hier zu nennende Sweelinck-Schüler hat, so viel wir sehen, keine Schule gebildet: *Melchior Schildt* beschloß sein Leben mit einem Fluche gegen die Musik. Er stammt aus einem seit dem frühen fünfzehnten Jahrhundert nachweisbaren, ansehnlichen hannoverschen Hause, das in *Gert* Schildt um die Mitte des 16. Jahrhunderts den ersten Künstler stellt. Sein Sohn *Antonius* saß sieben Jahre auf der Orgelbank der Kreuzkirche, bevor er in den verantwortlicheren Dienst der Marktkirche berufen wurde. Hier war *Melchior*, dort *Ludolf* sein Nachfolger. Beide werden Stammväter von Adelsgeschlechtern.

Andreas Crappius, der Marktkirchenkantor, bezeichnet sich als »Lunaeburgensis«. Als er 1568 nach Hannover kam, hatte der alte Schildt noch ein Jahr zu leben. Mit Antonius hat er bis zum Abschied aus dem Amt (1616) zusammengewirkt. Melchior und wohl auch Ludolf saßen in der Lateinschule zu seinen Füßen. Seine Kompositionen, gedruckt und geschrieben, sind, wie es scheint, die ältesten, die außer gregorianischen Büchern und der »Psalmodia« des Lossius in Niedersachsen erhalten sind; sie trachten einem Ideal nach, das schon vergehen wollte: der reinen Polyphonie der Niederländer.

Wir sehen, wie das an sich nicht einheitliche Bild der niedersächsischen Tonkunst durchkreuzt wird und Einflüssen unterliegt, die schwer voneinander zu sondern sind;

in ihr Meer münden, manchmal mit heftiger Bewegung, Ströme, die, aus oft weit entlegenem Quellgebiete kommend, seine Substanz verändern. Zu bedenken wäre dabei die Wirkung fremdstämmiger Künstler innerhalb des Landes selbst, die die Linienzüge noch mehr verwirrt: Agostino Steffani kam aus Italien; am Celler Hofe hörte Bach französische Musiker; in Wolfenbüttel saßen: der Thüringer Michael Praetorius, Johann Rosenmüller vom Vogtlande und sein Nachfolger Johann Theile aus Naumburg; in Bückeburg lebte Friedrich Bach, der Freund Herders, in Hamburg der Elsässer Adam Reinken, der hochbegabte Reinhard Keiser aus Teuchern, K. Ph. Em. Bach, in Lüneburg Georg Böhm. Auch in der Zeit der völligen Abgleichung hört die dauernde Einwirkung Fremder nicht auf: Marschners dreißigjährige Tätigkeit in Hannover, Reinthalers in Bremen.Und die Durchkreuzung besteht nicht nur an den von uns betrachteten Spitzen; sie setzt sich weit nach unten hin fort, und gerade hier mit bedingender Wirkung.

DER QUINTSEXTAKKORD DER SUBDOMINANTE UND SEINE BEZIFFERUNG

EIN BEITRAG ZUR HARMONIELEHRE

VON

FRIEDRICH WELTER-BERLIN

Neben dem tonischen Quartsextakkord ist es vornehmlich der Quintsextakkord der Subdominante, der in neueren Harmonielehrbüchern mit großer Ausführlichkeit behandelt worden ist, ohne daß jedoch die Frage der Bezifferung bis zum Letzten umfassend oder eindeutig geklärt worden wäre. Um ohne Umschweife in medias res zu springen, — es handelt sich um die mit einer charakteristischen Dissonanz versehene Subdominante, um f-a-c-d (in C-dur), jenen Klang also, der erst durch H. Riemann zum theoretischen Problem wurde. Eine Benennung dieses Klanges als »Quintsextakkord« würde, streng genommen, der Riemannschen Formulierung widersprechen. Er definiert ihn vielmehr als Sextakkord: »Nächst den natürlichen Septimenakkorden sind die wichtigsten und häufigsten dissonanten Akkorde von vier Tönen die *Sextakkorde*, d. h. die Dur- und Mollakkorde mit der Sexte nicht statt, sondern *neben* der Quinte. Daß in C-dur: d-f-a-c nicht ein Septimenakkord, d. h. daß d nicht der Fundamentalton des Akkordes ist, erkannte schon Rameau; er nannte denselben den »accord de la sixte ajoutée«; d. h. hielt ihn für einen F-dur-Akkord mit neben die Quinte gestellter Sexte d, so daß also f als der im Fundamentalbaß zu notierende Ton erschien.« (Riemann, Handbuch der Harmonielehre, Leipzig 1920, 7. Aufl., S. 147). Dementsprechend auch seine Bezeichnung: S^6. Nach Analogie dieses Gebildes erscheinen nun (S. 148) die Klangzeichen: T^6, D^6 (für Dur) und: S^{VI}, T^{VI}, D^{VI} (für Moll). Vergleicht man S^6 und S^{VI}, so handelt es sich in beiden Fällen um den gleichen Klang: d-f-a-c[1]), jedoch in verschiedenen Akkordlagen; einmal als Quintsext-, dann (beim Unterklang) als Sekundakkord.

Dem widerspricht nun die Praxis. Wohl ist in der Durkadenz f-a-c-d der bevorzugte Subdominantklang, nicht aber in der Mollkadenz (die ja nicht als Spiegelbild, sondern nur als Transposition von Dur gesehen wird). In Moll lautet der betreffende Akkord d-f-a-h, der nach Riemann die Funktionsbezeichnung S^{VII} erhält, wobei die Quintsext-Akkordlage des Klanges noch nicht mit einbegriffen ist. Die Gefahr der Riemannschen »Zusatzzahlen« erblicke ich darin, daß dadurch der Sinn jeder Intervallabmessung zerstört wird. Von der Generalbaßbezifferung her sind wir nun einmal an die Sinnbedeutung

1) Ähnlich ergeben D^6 und D^{VI} wie T^6 und T^{VI} jeweils den gleichen Akkord.

dieser Zahlen gewöhnt. Der Verzicht hierauf führt, wie wir im folgenden sehen werden, nur zu einer Verwirrung oder Komplizierung des einfachen Sachverhaltes. Die Notwendigkeit einer sinnvollen Deutung dieses Akkordes sei damit an sich nicht bestritten; ähnlich wie beim tonischen Quartsextakkord haben die verschiedenen Definitionen der Theoretiker das Wesen dieses Klanges genügend entschleiert. Um so bedauerlicher daher die vagierenden Bezifferungen, die der Funktionstheorie nur abträglich sein können. Hier noch zunächst einige Ergänzungen der Riemannschen Terminologie. — Den fraglichen Akkord erklärt er als den »Zusammenklang eines Durakkordes und eines Mollakkordes, die im Verhältnis des Terzwechsels stehen« (S. 148), was gegenüber den anderen Definitionen (s. Louis-Thuille) bemerkenswert ist. — Konform mit Riemann gehen die anderen Theoretiker aber in der Beschreibung des Subdominantparallel-Klanges in der Sextlage (f-a-d). Riemanns Auffassung *als »Scheinkonsonanz«*, als S^6 herrscht vor, ohne daß jedoch auf ihn verwiesen wird.

Louis-Thuille beziehen sich in ihrer Harmonielehre (Stuttgart, 6. Aufl.) zunächst auf Riemann. Rameaus »Sixte ajoutée «wird zitiert (S. 96) und die bevorzugte Stellung des f-a-c-d-Akkordes betont: »Rein als Stellvertreter der Unterdominante . . . tritt dieser Quintsextakkord auf, wenn (bei seiner Auflösung in die Tonika) nicht die Quint, sondern die Sext als (aufwärts in die Terz der Tonika) führende Dissonanz behandelt wird.« Die Bezifferung bleibt II^6_5, obwohl gerade an dieser Stelle ein Klangzeichen zu erwarten gewesen wäre. — Weiter wird dann die »andere« Auffassung des Septakkordes der II. Stufe erklärt, die auch die »weitaus häufigere« ist und auch bei allen Umkehrungsformen des Akkordes (also auch beim $^6_5$-Akkord?!) eintreten kann« (S. 96/7). Die hier gemeinte wechseldominantische Beziehung wird freilich (S. 99) dahin eingeschränkt: »Zu großer praktischer Bedeutung dürfte die Dominantauffassung der II. Stufe freilich kaum gelangen, weil . . . der Leitton (Fis) fehlt.«

Aber auch die $^6_5$-Akkordlage des Klanges wird neuerdings als »Verbindung von Ober- und Unterdominante« dargestellt (wobei die Unterdominante natürlich prädominiert), da sie »kräftiger und entschiedener ist«, — so daß man nach diesem Zickzackweg schlechterdings die Funktion des Klanges je nach Belieben deuten kann. Die Bezifferung blieb in Dur: II^6_5. In Moll erscheint allerdings bei d-f-a-h die Bezeichnung: II (IV) zu wiederholten Malen (S. 129ff.), worin sich also das Schwanken zwischen Stufen- und Funktionsbezeichnung zur Genüge kundtut.

Hermann Erpf definiert in seiner »Harmonielehre in der Schule« (Musikpädagogische Bibliothek, hrsg. von Leo Kestenberg, Heft 7, Leipzig 1930) den fraglichen Akkord in der schon bei Louis-Thuille beobachteten Weise (»Unterdominant und Quint der Oberdominant«, s. S. 22), erfindet aber ein neues Zeichen: D^5_+ (lies: Unterdominant mit der Quint der Dominant!) und nennt ihn den »Unterdominantsext-Akkord« (!). Auf S. 54 gelangt Verfasser nun, wie zu erwarten, mit der Generalbaß-Notierung in Kollision. »Aber daneben müssen wir uns auch die historisch so wichtige Generalbaßdenkweise zu eigen machen und deren auf die Intervallanordnung beruhende Klangnamen (z. B. »Sextakkord« . . .) kennenlernen, die von unseren Funktionsnamen wie »Unterdominantsextakkord« . . . wohl zu unterscheiden sind.«

Danach hätten wir also die Möglichkeit eines »Unterdominantsextakkordes« und eines Sextakkordes der Unterdominante (a-c-f), eine Unterscheidung, die sich für den Unterricht nicht gerade praktisch auswirken dürfte. — Der Verfasser gibt ferner (S. 55ff.) die verschiedenen Umkehrungen an: »Ein Dominantseptakkord mit Terz im Baß zeigt über dem Baßton Terz, Quint (verminderte!!) und Sext; er heißt . . . abgekürzt Quintsextakkord und hat die Bezifferung $^5_6$«[1]).

[1]) Nach dieser Definition könnte es so scheinen, als ob nur der Dominantseptakkord auch als Quintsextakkord auftreten könnte, was Erpf natürlich nicht gemeint hat; siehe auch S. 56 seines Buches.



Heinrich Schütz



Eduard Hanslick



Ferruccio Busoni

Von der Eisenacher Tagung der NS-Kulturgemeinde



DIE ERÖFFNUNG DER KULTURPOLITISCHEN SITZUNG
(Von rechts nach links: *Hanns Johst;* Dr. *Walter Stang*, der Leiter der NS-Kulturgemeinde; *Carl Maria Holzapfel* (stehend); Stabsleiter *Gotthard Urban; Friedrich W. Herzog; Schulte-Strathaus*)



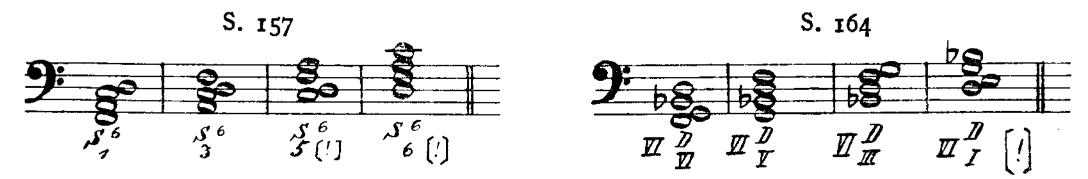
Aus dem Spiel »JUNGE GEFOLGSCHAFT« der HJ auf der Wartburg-Waldbühne

Wie, wenn nun (in C-dur) über dem Baßton F^6_5 gefordert wäre, wie z. B. etwa in dem ersten Musikbeispiel (Takt 37), dessen Baß der Verfasser selbst ausgesetzt hat? Unser genugsam bekannter Akkord (f-a-c-d) hieße also abwechselnd Quintsext- oder Unterdominantsextakkord, je nachdem er generalbaßmäßig oder funktionell betrachtet würde. Ob dies für eine Harmonielehre in der Schule zweckmäßig ist?

Stephan Krehl hat in seiner Theorie der Tonkunst (Leipzig 1922) die Riemannschen Gedanken mit treuester Konsequenz wiederholt. Daß er dabei zu Ergebnissen kommt, die seitab vom Wege der Praxis liegen, wurde schon früher, beim T^6_4 nachgewiesen. Hier nur einige Beweise:

Im Kapitel »Elementarakkordlehre« tritt S^6 für f-a-c-d[1]) auf. Eine chromatische Änderung des a in as, würde indes die neue Funktionsbezeichnung: $_{VII}S$ erfordern (lies nach unten: c-as-f-d), wobei die Umkehrung noch nicht mit einbegriffen ist. — Ferner: f-a-c-e wird mit S^7< notiert; f-as-c-es mit $_{VI}S$. — Auf S. 90 entwickelt Krehl (vgl. auch Riemann) der Scheinkonsonanz des Quartsextakkordes entsprechend f-a-c-d mit ausfallendem c (also: f-a-d) als »Scheinkonsonanz« und muß es mit f^6 versehen. Den gleichen Klang stellt er indes auch als + f p (F-dur-Parallelklang) dar, da er die Möglichkeit der »Umkehrung« dieses Akkordes ja nicht ignorieren kann.

Nehmen wir nun noch die Abhandlung »Die Verwendung der charakteristischen Dissonanz« (Bd. II, S. 157) hinzu und außerdem die »Umkehrungen des Molldominant-Sextakkordes« (S. 164), so ist die ganz unnötige Komplizierung und Belastung in Permanenz fortgeführt, was die folgenden Beispiele noch beleuchten mögen:



Bei *Wilhelm Maler* (»Ein Beitrag zur Harmonielehre«, Leipzig 1931), der in ganz bemerkenswerter Weise die Klangtheorie selbständig formuliert hat, treffen wir zunächst auch Riemanns »Sixte ajoutée Rameaus« an (S. 15), dazu aber die Notierung: S^6_5. Selbst wenn man Verfasser hierin noch allenfalls beipflichten könnte, die Bezeichnung S^6 für f-a-d dürfte meist zu Irrtümern Anlaß geben. In der Parallel-Mollkadenz gelangt s^6_5 für d-f-a-h zur Verwendung (die Benutzung der kleinen Buchstaben für die Klangfunktion in Moll ist sehr glücklich), ferner s^6 für d-f-h (S. 23/24), beides in analoger Nachbildung des Dur. Um so erstaunter ist man dann (S. 28) d-f-a-c als Sp^7 notiert zu sehen, wogegen die Umkehrung d-moll (f-a-d) bewußt als S^6 durchgeführt wurde (nicht als Sp^6) und wo doch S^6_5 *nicht* als Quintsextakkord der Subdominantparallele gelten durfte (s. auch S. 15 Anm.). Ähnlich überraschend auch, die Grundlage des d-f-a-h, nämlich h-d-f-a (in a-moll) als s^5_6 (= Quintsextakkord mit Sext im Baß) angezeigt zu finden (S. 33), wonach also die Grundlage eines Akkordes aus seiner Umkehrung rückläufig abgeleitet wurde (Verfasser gibt die Untertonreihe ja auf!).

Die »Sixte ajoutée« erscheint auch in *Wilhelm Klattes* »Grundlagen des mehrstimmigen Satzes« (Berlin 1922), wobei das d in f-a-c-d als Quintton der Dominant gedeutet wird (wie bei Louis-Thuille). Auf S. 140 heißt es:

»Man spricht daher vom S-Vierklang, oder, der äußeren Lagerung der Töne gemäß, vom Subdominant-Quintsextakkord«. Eine Anmerkung dazu lautet: »Man beachte, daß die Bezeichnung $^6_5$ hier einen anderen (!) Sachverhalt andeutet, als beim Dominant-Vierklang, s. Beispiel 186k.«

[1]) Aufschlußreich auch das Beisp. 214 (S. 161), in dem d-f-a-c als S^6, d-f-a als Sp bezeichnet wird.

Ja, dieses Beispiel 186k (S. 109) zeigt den Dominant-$^6_5$-Akkord. Klatte hatte also die Zwiespältigkeit genau erkannt, ohne indes die Folgerung daraus zu ziehen. — Im weiteren Verlauf erscheinen die »Umkehrungen« des S^6_5-Klanges, der wie ein Akkord in der Grundlage behandelt wird. Denn:

»die 1. Umkehrung des S-Vierklanges ist ein »Terzquartakkord« (!) (S. 152 ff.) und die 2. Umkehrung ein Sekundakkord (!) (S. 156). Zu diesem ungewollt frappierenden Ergebnis gelangte Klatte nur dadurch, daß er d-f-a-c, die Grundlage des Septakkordes, an letzter Stelle *nach* den Umkehrungen, dahin erklärte, daß »die S-Sexte im Baß erscheint« (S. 156).

Da auch dieser Klang nicht mit Sp^7, sondern mit S bezeichnet wird (s. Beispiel 269^0 und später), so ergibt sich im weiteren eine abwechselnde Vermengung der Subdominante und deren Parallele.

So findet auf S. 171 (Beispiel 288k) die Subdominante mit der Sept als Durchgang eine Anwendung in der Sekund-Akkordlage, wobei man nach Klatte »der Meinung sein könnte, daß der hier mögliche schreitende Bindeton seine harmonische Urbedeutung geltend machte, . . . so daß sich sogar von einem »Septimenakkord der Subdominante reden ließe« (!). Die Bezifferung ist S^2, so daß also nach dem Vorigen (s. Umkehrung des S-Vierklanges) Sp^2 damit identisch wäre.

Auf S. 172 (Beispiel 289) erscheint ferner bei m) g-h-e in D-dur als S^6, bei n) e-g-h als Sp!, schließlich bei o) h-d-g als S^6, h-d-fis-g als S^6_5, aber auch g-h-d-e als S^6_5. Wie man erkennt, führte Klattes Unentschlossenheit bis zur Unklarheit. — Auch an anderen Stellen seines Buches lassen sich mit Leichtigkeit Doppeldeutungen von S^6 aufzeigen. So im Beispiel 304k (S. 182), wo — von B-dur aus — g-b-es als S^6 benannt wird, während im Beispiel 307i bei dem gleichen Zeichen es-g-c zu lesen ist (Tonart ebenfalls B-dur).

Es würde zu weit führen, wenn der Kreis der Theoretiker noch bereichert würde. Ein wesentlich neues Bild ergibt sich nicht. Entweder kehren die bereits genannten Bezifferungen wieder, wie bei Joh. Schreyer (Lehrbuch der Harmonie, Leipzig 1924), der der Riemannschen S^6 die eigene S^6_5 vorzieht (S. 35); oder es erscheinen gar noch neue Zeichen mit neuen Erklärungen des Klanges[1]). Daneben sind noch einige Theoretiker, die, von diesen Problemen unberührt, die alte Stufentheorie, wie wir sie bei Richter, Jadassohn, Dehn usw. finden, weiter pflegen[2]).

Rückblickend wird man erkennen: das Bestreben, den genannten Akkord (f-a-c-d) auf eigene Weise (oder wenigstens mit kleinen eigenen Modifizierungen) zu erklären, und diese Definition dann in der Klangschrift festzuhalten, führt unweigerlich zur Komplizierung des Sachverhaltes. Und doch, auch hier gilt das Gleiche, was schon bei der Behandlung des tonischen Quartsext-Akkordes gesagt wurde. Die Frage lautet doch nicht: wie *kompliziere* ich das einfache Gebilde, sondern wie *reduziere* ich die wirklich komplizierten modernen Klangergebnisse auf ihren schlichten Kern. Wenn ich daher für die Benennung des »harmlosen« Akkordes: Sp^6_5 vorschlage, so gewinnt man dadurch eindeutige Klarheit in der Bezifferung, gleichzeitig bleibt die Intervallbedeutung der Zahlen aufrechterhalten. Dann wird man mit: Sp^7, Sp^6_5, Sp^4_3 usf. und mit S^7, S^6_5 theoretisch allen praktischen Möglichkeiten Rechnung tragen können.

[1]) *G. Capellen* (Fortschrittliche Harmonielehre, Lpz. 1908, S. 39 ff.) nennt ihn L^6 (= Links-Sextklang). — Jos. Achtélik (Der Naturklang . . . Lpz. 1922, S. 89) führt den Buchstaben v ein, der Vorbereitungsharmonie zur Dominante bedeuten soll. S. Karg-Elert (Akustische Ton-Klang- and Funktionsbestimmung, Lpz.) formuliert d-f-a-c als »Parallelzwilling« (S. 66), wobei noch a-c-e-g-h als »diatonaler Drilling« zu nennen wäre. h-d-f-a wird mit $\mathfrak{a}$ dargestellt. (S. 28 and spätere).

[2]) So A. Schönberg (Harmonielehre, Wien, 1922), E. v. d. Nüll (Moderne Harmonik, 1932, Bd. 5 der Lehrbücher . . ., hrsg. von G. Schünemann) und B. Weigl (Harmonielehre, Mainz, 1925), der seinen überaus zahlreichen Beispielen nirgends eine Bezifferung beifügt.

In der Mollkadenz wäre das gleiche Zeichen, oder noch besser in Kleinbuchstaben, wie sie W. Maler verwendet (sp_5^6 = d-f-a-h) lediglich die analoge Nachbildung der Durkadenz oder deren konsequente Transposition (wie sie in praxi seit altersher geübt wird); auch hier wäre mit dieser Benennung jeder Zweifel ausgeschlossen (z. B. in a-moll sp_5^6 = d-f-a-h; s_5^6 = f-a-c-d), die Verwendung der Sp als Durklang (in a-moll): F-dur würde damit hintangesetzt werden, wie es ja in der Praxis der Fall ist. Als Klangzeichen würde dafür das schon länger verwendete Tv (= Tonika-Variante) den Sachverhalt in den meisten Fällen (Trugschluß in Moll!) klären.

DIE FEIER DER DEUTSCHEN JUGEND

»JUNGE GEFOLGSCHAFT« AUF DER WARTBURG-WALDBÜHNE

Das revolutionäre Denken und Handeln ist der Hitler-Jugend, den Bannerträgern der deutschen Zukunft, bereits so in Fleisch und Blut übergegangen, daß sie zu künstlerischen Schöpfungen vorzudringen vermag, die irgendwie gültiger Ausdruck der Bewegung sind. Unbelastet will diese Jugend ihre Welt, in politischem und kulturellem Sinne, gestalten und die ihrem Wesen entsprechenden Formen schaffen. Sie fühlt sich aufgerufen, um das Fundament für neue Denk- und Gestaltungsformen zu legen. Dieser künstlerische Gestaltungstrieb hat längst den Dilettantismus hinter sich gelassen und sich zum lebendigen Wort und zum musikalischen Rhythmus bekannt. Selbstverständlich, daß er sich gegen den immer noch nicht überwundenen Kunstbetrieb der Vergangenheit wendet, dessen Erneuerung und Umwandlung als überflüssiger Kräfteverbrauch abgelehnt wird, schon weil heute die weltanschaulichen Voraussetzungen vorhanden sind, um an den Anfang der künstlerischen und politischen Arbeit eine *Tat* zu setzen. Ein Werk, das ein überwältigendes Abbild des neuen Lebensstils der Jugend offenbart, das Haltung und Willen der jungen Generation verkündet und von einem reinen Ethos erfüllt ist, das auch den Widerstrebenden in den Bann schlägt.

»Junge Gefolgschaft« heißt das chorische Spiel, dessen Dichter *Herrmann Roth* heißt. Die Musik schrieb *Helmut Majewski.* Was dem Werk von Beginn an eine ungeheure Stoßkraft verleiht, ist der um die Kampfzeichen der HJ gestellte Leitgedanke der Gefolgschaft, der im Spiel sich als höchster Ausdruck der Gemeinschaftsidee manifestiert. Fahne! Trommel! Fanfare! In ihnen gab der Führer ein Symbol von aufrüttelnder und begeisternder Kraft, das auch das Spiel erfüllt. Es hat wenig Sinn, seinen Inhalt auf den Boden eines Tatsachenberichtes zu stellen. Denn im »Gleichnis« ruht die Dominante des Geschehens, das die Diesseitigkeit marxistischer Irrlehren dem reinen aufbauenden Willen der »Jungen Gefolgschaft« gegenüberstellt. Aus Kämpfen, aus Wort und Tat, wächst der Sieg und mit ihm die Verpflichtung auf die Zukunft und den Neubau des Staates. »Ein Sieg ist nie genug!« heißt es in der ergriffenen, dabei schlagkräftigen Dichtung Roths, dem Formulierungen von volkstümlicher Gültigkeit gelingen. »Und wo ein *Wir* von Herzen kommt, entsteht ein *Volk!*« Einzelsprecher und Sprechchor wechseln in dramatischem Gegeneinander, unterbrochen durch das gemeinsame Singen der Kampflieder, in denen die Sehnsucht und Kameradschaft der Jugend ihren Niederschlag findet. Hinzu kommt die Musik von Majewski, die das ganze Spiel in Bläsersätzen unterbaut und verbindet. Unsentimental, aber aufstachelnd wird sie starker Antrieb der Handlung. Sie verkürzt die Übergänge und schafft im Augenblick den Boden für die fortschreitende Form des Spiels, das als erster gelungener Versuch einen Markstein in der Entwicklung des politisch-kulturellen Festspiels bedeutet.

Daß die Maßstäbe der üblichen Kunstkritik bei solchem Tun nichts zu suchen haben, ist eigentlich eine Selbstverständlichkeit. Ergriffensein ist alles! In dieser Wirkung liegt

die letzte Zielsetzung der »Jungen Gefolgschaft«. Daß sie erreicht wurde, ist das schönste Zeugnis für die Leiter des Spiels, *Heinz Tietze* und *Wolfgang Stumme*, der schon vor dem eigentlichen Spiel Zuschauer und HJ zu einem Übungssingen der Gemeinschaftslieder »erzog«, das nachher in ungezwungener Natürlichkeit sich bewährte. Die Hitler-Jugend Eisenach war mit einer Begeisterung am Werk, die wiederum begeisterte. Die Geschlossenheit aller an der Feierstunde mitwirkender Jungen wahrte den strengen Stil des Werkes ohne Nachlassen der Intensität, die sich erst in dem anschließenden Fackelzug von der Wartburg in die Stadt löste, um dann noch einmal aufzuflammen, als Obergebietsführer Dr. *Stellrecht* über den Sinn der Kunst richtungweisende und bekenntnisstarke Worte an die Jugend richtete. Für die NS.-Kulturgemeinde bedeutete die Uraufführung des chorischen Spiels die Erkenntnis der in den Herzen des kommenden Geschlechts lebendigen Gedanken, auf die es bei dem Neubau des deutschen Hauses nicht weniger ankommt als auf die geistige Macht der Tradition.

Friedrich W. Herzog

DIE MUSIK BEI DEN REICHSFESTSPIELEN HEIDELBERG 1934

Den Schloßhof der alten kurpfälzischen Residenz als idealen Rahmen großer festlicher Aufführungen entdeckt zu haben, ist das Verdienst keines Schauspieldirektors, sondern eines Musikers der Romantik: der akademische Musikdirektor *Bernhard Kreutzer*, der 1832 mit Empfehlungen der Mannheimer Kapellmeister Fränzl und Peter Ritter nach Heidelberg gekommen war, gründete 1834, vor genau hundert Jahren, die alljährlichen Musikfeste im Schloßhof, die mit Massenchören und gewaltigem Instrumentalistenaufgebot Oratorien von Händel, Josef Haydn u. a. aufführten und unter Ludwig Hetsch, dem Mitschüler Eduard Mörikes, zugleich sein bester Vertoner vor Hugo Wolf, zu hoher Blüte gelangten. Daß unsere Reichsfestspiele 1934 als repräsentative Zeugen unserer neuen Kunstauffassung, wenn auch vornehmlich unserer Schauspielkunst nicht ohne Musik auskommen können, leuchtet ohne weiteres ein. Dies kam schon darin zum Ausdruck, daß bei der Eröffnungsfeier im Beisein des badischen Reichsstatthalters *Robert Wagner* das städtische Orchester Heidelberg unter der befeuernden Leitung seines Musikdirektors *Kurt Overhoff* Beethovens Egmont-Ouvertüre, das klassische Beispiel einer Bühnenmusik-Ouvertüre, und das Vorspiel zu Wagners »Meistersingern« darbot. Vermißte man auch bei den festlichen Ansprachen grundsätzliche Äußerungen über die musikalische Ausgestaltung der Reichsfestspiele, so hörte man doch manches, was von großen Plänen zeugte. Richard Strauß sollte sogar damit betraut werden. Leider wurde dies nicht Wirklichkeit. Wohl aber wurde *Leo Spieß* mit der Komposition der Musik zum »Götz«, »Lanzelot und Sanderein«, *Herbert Windt* mit der zu Richard Euringers »Deutscher Passion« und zu Schillers »Räubern« betraut. Zu Shakespeares »Sommernachtstraum« entschied man sich für eine Bearbeitung und Auswahl aus der Bühnenmusik von *Henry Purcell* zu Drydens Halboper »Fairy Queen«, die bereits in Göttingen erfolgreich aufgeführt wurde.

Hundert Jahre lang hat Mendelssohns Musik zum »*Sommernachtstraum*« das Feld beherrscht. So mußte die Frage, wie Henry Purcells Musik von 1692 sich ausnehmen werde, schon besonders lebhaft sich aufdrängen. Ist sie doch ebenfalls zu Shakespeares »Sommernachtstraum« geschrieben, allerdings zu ihrer dem Opernhaften zuneigenden Bearbeitung durch John Dryden, dessen Verständnis für die Textbedürfnisse seiner Komponisten (unter ihnen Händel) ja unbezweifelbar ist. Freilich konnten für unsere Reichsfestspiele nicht die von Purcell durchwegs für (nicht von Shakespeare stammende)

Texte komponierten Gesänge in Betracht kommen, sondern nur die instrumentalen Zwischenspiele. Man darf bestätigen, daß sie sich mitsamt dem kurzen Vorspiel durchaus bewährten, zumal in allen höfischen Szenen. Problematischer wird es bei den Feentänzen. Es lag der Romantik besonders daran, die flinke, luftige Rhythmik tanzender Elfenfüßchen recht hurtig nachzumalen. Karl Maria von Webers »Oberon« wurde das vielbewunderte und nachgeahmte Muster hin bis zu Otto Nicolais »Lustigen Weibern von Windsor« u. a. Die virtuos verfeinerte Orchestertechnik gestattete auch solche Effekte, wie Springbogen der Streicher oder schnelle staccati der Bläser. Purcells Tänze dagegen behalten stets etwas Höfisches, zeremoniell Gebundenes, was aber keineswegs in Widerstreit gerät mit den Feentänzen, wie sie sich wohl auch Shakespeare selber vorstellte in apollinischer Schönheit und klassischer Verhaltenheit. Das Dionysische bleibt eher dem Puck und seinen Bocksgesellen vorbehalten. Soweit aber entfernt sich Purcell nie von seiner höfischen Linie, Charaktertänze, gar Grotesktänze zu komponieren. Auch für den Bergamasker-Tanz sucht er keinen besonderen Ausdruck bäuerischer Derbheit, den sich ein an nationalgefärbter Volksmusik geschulter Romantiker nie hätte entgehen lassen. Die Choreographie *Jens Keiths* und die musikalische Leitung *Hans Müller-Krays* verstanden es, diese Kluft zu überbrücken. So blieb noch der Ausklang, der einst so massiv mit dem allzu bekannten »Hochzeitsmarsch« gefeiert wurde. Hier ist Purcell viel zurückhaltender, fast zu sparsam. Dafür ließ der Regisseur Dr. *Hanns Niedecken-Gebhard* eine wundervolle Illuminationswirkung eintreten: zur Hochzeit erstrahlt mit einem Schlage der ganze Friedrichsbau mitsamt dem Gläsernen Saalbau und seinen prächtigen Loggien in festlicher Beleuchtung. Wie unermeßlich könnte die an sich schon berückende Wirkung erhöht werden durch die Macht festlich-freudiger Musik!
Die Musik, die der Humperdinck-Schüler Leo Spieß zum »*Urgötz*«, zu »*Lanzelot und Sanderein*« und zum »*Zerbrochenen Krug*« schrieb, mußte natürlich den Forderungen der Regie dienstbar bleiben und hatte mit geringen Mitteln schwere Aufgaben zu erfüllen. Stellenweise half sie wirksam zur Vertiefung des Gesamteindrucks.

Friedrich Baser

V. DEUTSCHES HÄNDEL-FEST IN KREFELD

Kam schon den bisher von der Deutschen Händel-Gesellschaft veranstalteten Deutschen Händel-Festen hohe Bedeutung als Ausstrahlungs- und Sammelpunkten neuer Anregungen für die deutsche, gegenüber der englischen noch sehr ausbaubedürftigen Händel-Pflege zu, so entspricht erst recht heute ein Händel-Fest dringlicher Notwendigkeit und innerem Bedürfnis. Gerade die Kunst Händels kann auf Grund ihrer gemeinschaftsbildenden Macht und ihrer kraftvollen Ansprache an das ganze Volk dem Streben nach volksgemeinschaftlicher Kultur- und Lebensform ein idealer Helfer sein, und es gilt daher, ihr im Rahmen der kulturellen Neuordnung den ihr gebührenden Raum zuzuweisen. Dieser Raum ist bei weitem noch nicht eindeutig und zureichend bezeichnet, die neue Sinngebung des Händelschen Werkes steht in vielen Zügen noch aus; zumal ein großer Ausschnitt aus Händels Gesamtschaffen: seine Oratorien mit alttestamentarischem Stoff sind heute, wie an ihrer Vernachlässigung in den Konzerten des letzten Jahres deutlich abzulesen war, in ein problematisches Licht gerückt.
Auch das Krefelder Händel-Fest ist in seinen Konzertveranstaltungen einer Beantwortung dieser Frage ausgewichen: das einzige Oratorium, das auf dem Programm stand und das in einer repräsentativen Aufführung (Leitung: *Franz Oudille*) die Festtage eröffnete, war die antik drapierte Ode »*Alexanderfest*«. Um so entschlossener wurde jedoch dann theoretisch in der Mitgliederversammlung der Deutschen Händel-Gesellschaft die Frage nach der heutigen Stellung der alttestamentarischen Oratorien zu beant-

worten gesucht. In seinem Festvortrag »Nation und Welt in Händels Leben und Werk« wußte Prof. Dr. *Rudolf Steglich*, in Fortführung von Gedankengängen seiner bisherigen Händel-Forschungen, durch eine nicht vom rein Stofflichen verblendete, sondern vom Händelschen Gesamtbilde ausgehende Analyse der nationalpolitischen Werte auch diese Werke für die heutige Händel-Pflege sicherzustellen. Besonders wertvoll erschien es daher, daß Steglich die streng von der Händelschen Sinnbedeutung ausgehende Neuübersetzung einiger dieser Oratorien in Aussicht stellen konnte.

Die weiteren Veranstaltungen der Krefelder Händel-Tage, deren künstlerische Gesamtleitung in der Hand des jungen, befähigten städtischen Musikdirektors Dr. *Walther Meyer-Giesow* lag, zeichneten sich durch schönen Ausgleich zwischen historischem Verantwortungsbewußtsein und lebendigem Empfinden aus. Eine erlesene kammermusikalische Morgenfeier, ein großes Orchesterkonzert und ein repräsentatives Chorkonzert brachten, mit Ausnahme einiger Lieder und Arien des 17. Jahrhunderts, ausschließlich Händelsche Werke, zum Teil Bekanntes, ja Berühmtes (wie das Largo aus Xerxes, die Amadis-Arie und das 6. Concerto grosso), zum Teil weniger Beachtetes, seltener Aufgeführtes (Orgelkonzert, doppelchöriges Konzert, die Motette »Silete venti«), daneben auch einiges bisher völlig Unbekannte, wie ein g-moll-Kammertrio, das als wertvoller Beitrag zur Hausmusikliteratur sicher gern aufgenommen wird, und eine italienische Kantate für drei Soli und Kammerorchester, eine lohnende Entdeckung für den Konzertsaal. Höhepunkte der Festkonzerte waren die Aufführungen des 42. Psalmes und des »*Utrechter Te deum*« und »Jubilate«, die die vielen mit Hingabe wirkenden künstlerischen Kräfte, die Krefelder Chöre und das städtische Orchester, zu denen sich ein hervorragendes Solistenquartett *(Ria Ginster, Emmi Leisner, Heinz Marten, Fred Drissen)* gesellte, unter Meyer-Giesows Stabführung zu großer Leistung zusammenrafften.

Das Krefelder Stadttheater brachte neben einer stilistisch nicht sehr geglückten Aufführung der Händelschen Zauberoper »*Orlando furioso*« die Uraufführung der komischen Oper eines Händel-Zeitgenossen, *Georg Philipp Telemanns* »*Sokrates*«, in einer theater- und stilgerechten Bearbeitung Dr. *J. Baums*. Dieser erste Versuch, ein Werk aus Telemanns reichem Opernschaffen, einem heute praktisch noch nicht beachteten Schaffensbezirk des Hamburger Instrumental- und Kirchenkomponisten, dem heutigen Theater zurückzuerobern, führte dank der geschickten Bearbeitung und der ungemein lebendigen Krefelder Aufführung zu einem spontanen Publikumserfolg.

Den volkstümlichen Beschluß der Händel-Tage bildete ein groß gedachtes, allerdings durch verschiedene ungünstige Umstände nicht vollends geglücktes *Volksfest* im Stadtwald, das unter freiem Himmel Tausenden von Hörern einzelne Teile aus Händels Wasser- und Feuermusik, optisch begleitet von Fischerstechen und Feuerwerk, nahebrachte. Jedenfalls konnte dieser Abend in der Überzeugung bestärken, daß kaum eine Musik, so wie die Händels prädestiniert ist, lebendig und organisch in der Gemeinschaft eines ganzen Volkes zu wirken. *Wolfgang Steinecke*

HÄNDEL-FEST IN GÖTTINGEN

Das Jahrhundert, das den Deutschen Schiller *und* Goethe bescherte, hatte unserem Volke schon das Doppelgeschenk zweier großer Musiker gemacht. Aber Bachs und Händels Macht ist noch längst nicht in dem weiten Sinne erkannt, wie dies den Dichtern geschah. Und doch geben die beiden Musiker zusammen ein ebenso überragend bedeutendes Bild deutschen Wesens, wie es die Dichter tun, wenn man sie als Einheit sieht. Und ihr Bild ergänzt das der Dichter; denn diese Musiker berühren nicht geringere Höhen und Tiefen als sie. Wollte man aber Goethe mit Händel, Schiller mit Bach gleichsetzen, so ergibt

sich sofort die Unmöglichkeit des Unternehmens: die Doppelbegabungen stehen jedesmal in einem anderen Verhältnis zueinander; Goethe steht zu Schiller anders als Händel zu Bach, so viel Gemeinsames sonst zwischen Goethe und Händel da sein mag, denen beiden die *Welt*, nicht ihre Idee, das entscheidende Erlebnis ist.
Von Göttingen ist vor dreizehn Jahren die Bewegung ausgegangen, die eine Belebung des Händelschen Werks in überraschender Schnelligkeit durch das Reich trug. Mit *Oskar Hagen*, ihrem Urheber, waren wir einig in der Stellung der Frage. Sie durfte nicht lauten: was hat Händel dem Menschen der Gegenwart noch zu sagen? Sie mußte lauten: ist der Mensch der Gegenwart fähig, seine Genietat aufzufassen? Diese Frage schloß eine weitere in sich: ist unser Volk seelisch gesund? Denn seelische Gesundheit ist das schöne Merkmal der Händelschen Kunst. Wie die Antwort ausfiel, ist allen Freunden unseres Volkes in schmerzlicher Erinnerung.
Wenn nun, mitten in der Selbstbesinnung des Deutschen auf das Deutsche, die *Göttinger Händel-Gesellschaft* für das Unternehmen einer zweimaligen Aufführung des in Fröhlichkeit, Trauer und Trost gleich entzückenden Pastorales von »*Acis und Galatea*« (und eines Freiluftkonzerts mit barocker Musik) selbst zeichnet, so hat das eine über örtliche und zeitliche Begrenzung hinausreichende Bedeutung, wenngleich ihre unmittelbare Wirkung im Augenblick noch nicht abgeschätzt werden kann. Die Absicht ging auf die Entdeckung eines Darstellungsstils für ein bildhafter Wiedergabe zugängliches Chorwerk. Doch wurde das Ziel einstweilen in dem von *Fritz Lehmann* betreuten musikalischen Teile erreicht. Dem Szenischen und besonders dem Tänzerischen geschah nur in Einzelheiten volle Genüge. Daß die Formenwelt Händels rein bewahrt, daß die meist unterdrückte Figur des »Raisonneurs« des Stückes wieder hergestellt wurde, soll als Verdienst der Aufführung gelobt werden. *Th. W. Werner*

VOLKSTÜMLICHES BEETHOVEN-FEST IN BONN

Diese Beethoven-Feste, die *Elly Ney* vor vier Jahren mit Unterstützung der Stadtverwaltung zugunsten der Erhaltung des ausgezeichneten *Städtischen Orchesters* ins Leben rief, und bei denen alle Mitwirkenden auf jedes Honorar verzichten, haben alle Aussicht, neben den weltbekannten Kammermusikfesten des Beethoven-Hauses Tradition zu werden. Dadurch, daß angesichts der erwähnten Umstände die Eintrittskarten zu ganz geringen Preisen abgegeben und für Unbemittelte Freikarten bereitgestellt werden können, stehen sie ganz auf dem Boden des Gemeinschaftsgedankens, der die Kunst unserer großen Meister allen Volksgenossen ohne Unterschied zugänglich machen will. Nachdem die ersten Feste von *van Hoogstraten* und *Hans Pfitzner* betreut worden waren, stand diesmal *Max Fiedler* am Pult. Für das, was dieser Altmeister des Taktstocks an neun Konzerttagen und bei der großen Schlußkundgebung vor dem alten Rathaus auf dem Markt, bei der er die Egmont-Ouvertüre und die »Neunte« vor breitester Öffentlichkeit wiederholte, an geistiger Spannkraft und an rein physischem Kräfteaufwand leistete, ist kein Wort des Erstaunens und des Lobes zu hoch. Lag ihm doch die Leitung sämtlicher Sinfonien, der Ouvertüren »Egmont« und »Coriolan«, zweier Klavierkonzerte, der Chorfantasie und des Violinkonzertes ob. Nichts Aufdringliches ist in dieser Auslegungskunst. Sie überzeugt, indem sie sorgfältige Kleinarbeit, ohne sie irgendwie zu betonen, in den Dienst der großen Aufgabe stellt. So ward Fiedler denn auch in steigendem Maß Gegenstand ganz ungewöhnlicher Huldigungen. *Elly Ney*, heute auf der Höhe der Meisterschaft und Herrin ihres Temperaments, gab dem Es-dur-Klavierkonzert die rhythmisch gefestigte, stolze Haltung und versenkte sich in einem, ihrer Kunst allein gewidmeten Abend in die vielgestaltige Gedankenwelt der Sonaten d-moll

op. 31/2, Es-dur op. 7, der Mondschein- und der Waldsteinsonate mit überragender Gestaltungskraft. Auch die Wirkung der Chorfantasie beruhte wesentlich auf ihrer überlegenen Interpretation des Klavierparts. Mit ihrem Trio bestritt sie das Programm eines zweiten Kammermusikabends, der außer den Werken 70/1, 97 und 121 a die Variationen über ein Thema von Händel für Violoncell und Klavier brachte, die nicht nur des Cellisten *Ludwig Hoelscher* glänzende Technik, sondern mehr noch seinem edlen, schlackenfreien Ton Gelegenheit zu schönster Entfaltung gaben. Mit dem gut beherrschten Violinkonzert stellte sich der Geiger des Elly-Ney-Trios, *Wilhelm Stroß*, vor, und der gleichfalls noch jugendliche *Hans Bork*, ein Schüler der großen Pianistin, erwies sich mit dem C-dur-Konzert, Werk 15, des Vorzugs solcher Meisterschulung würdig. Das Finale der Neunten umwob ein sehr glücklich aufeinander abgestimmtes Solistenquartett mit *Hilde Wesselmann*, *Irma Drummer*, *Andre Kreuchauff* und *Albert Fischer*. Der durch den MGV. *Gutenberg* verstärkte *Städtische Gesangverein* erfüllte seine Aufgaben mit Glanz und einer seltenen Frische. — Ein Novum in der Reihe der Festtage war die Aufführung des »*Fidelio*«. Mit Kölner Opernkräften und *Dodie van Rhyn* (Essen) als Leonore brachte der Städtische Musikdirektor *Gustav Classens* das Werk im Schauspielhaus zu eindrucksstarker Wirkung. *Th. Lohmer*

LUDWIG-SPOHR-MUSIKFEST IN BÜCKEBURG

Das *fürstliche Institut für musikwissenschaftliche Forschung* in Bückeburg beging seinen siebzehnten Jahrestag am 23. Juni in der Form einer *Spohr-Gedenkfeier: Ludwig Spohrs* Geburtstag jährt sich heuer zum einhundertfünfzigsten, sein Todestag zum fünfundsiebenzigsten Male. Man hat seine Art bei dieser Gelegenheit rednerisch mit der Eichendorffs verglichen. Der sachliche Befund, den *Gustav Havemann* mit seinen Quartettgenossen und *Kurt Westphal* am Klavier vermittelten, ergab nun allerdings ein anderes Bild. Es fehlt dem Komponisten nicht zwar die bewußt nationale Haltung des Dichters, wohl aber seine Naturnähe. Man versteht, daß er das ursprünglich virtuosische Gebilde des Konzerts einer Gesangsszene nachformt. Schwer zu begreifen, und selbst nicht aus dem Vorgange Joseph Haydns zu begreifen ist das Aufgeben der besonderen Art des Streichquartetts zugunsten einer virtuosischen Führung der ersten Geige bei fast völligem Zusammenschrumpfen der übrigen Stimmen, wie es sich im E-dur-Quartett (op. 34) vollzieht; denn was hier geschieht, geschieht auf Kosten der Gattung. Nicht weniger »brillant«, aber doch in bedeutend feinerer Durcharbeitung stellt sich das d-moll-Quintett vom Jahre 1846 (op. 130) dar; ja, dieses Werk enthält ein Adagio, das zu den schönsten langsamen Sätzen gezählt werden darf, die die Romantik hervorgebracht hat; doch ist auch hier der Mensch, ein naturfremder Mensch, das Maß der Dinge.

Von hoher Bedeutung waren die Ausführungen des Reichsstatthalters in Lippe und Schaumburg-Lippe, Dr. *Meyer*, über die Zukunft des Instituts, für die er sich in Anerkennung seines gemeinnützigen Charakters einsetzen will. *Th. W. Werner*

CHORVERBANDSTAG 1934 ZU BERLIN

Nach Eingliederung der großen Chorverbände und der Jugendchöre hat der »Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands e. V. der Reichsmusikkammer« die stattliche Zahl von 480 000 Mitgliedern erreicht. Der Chorverbandstag 1934 brachte die endgültige Festigung seiner Organisation, die nach dem nunmehr erfolgten Rücktritt von Prof. Dr. *Fritz Stein* von seiner Führung kommissarisch von Dr. *Limbach* geleitet wird.

Durch die Übernahme der Leitung des Amtes für Chorwesen und Volksmusik in der Reichsmusikkammer konnte Prof. Dr. Fritz Stein nicht mehr die Führung eines einzelnen Fachverbandes innehaben. Seine Begrüßungsworte waren gleichzeitig der Abschiedsgruß an den Reichsverband, dem er eine freie und ungehemmte Entwicklung in echter Kameradschaft und, bezüglich der wirtschaftlichen Unterstützung durch Staat und Städte, eine Gleichstellung mit den Theatern wünschte. Die Festrede des Heidelberger Universitätsprofessors Dr. *Heinrich Besseler* über den gemischten Chor im Aufbau der deutschen Musik war musikpolitisch und musiksoziologisch eine peinliche Entgleisung. Er ritt eine Attacke gegen das 19. Jahrhundert und den vor allem von Wagner propagierten Gedanken von der menschenprägenden und -veredelnden Kraft der Kunst. Ohne einen Beweis erklärte er einfach die Komponisten des vorigen Jahrhunderts für befangen. Sein Vergleich des vaterländischen Liedes von 1813 mit der Laiensingbewegung um 1918 hinkte empfindlich. Und die Kampflieder der nationalsozialistischen Revolution? Die Zuhörer quittierten die Phantasien im luftleeren Raum mit einer Unruhe, die den Redner sich nur noch mehr in seinen Theorien von dem Irrglauben an die erloschene ethische Macht der Musik festlaufen ließ. — Eine *Uraufführung* anläßlich des festlichen Auftaktes fand zwar lauten Beifall, aber kaum mit Berechtigung, denn dieser Hymnus für gemischten Chor, Soli, Bläser und Orgel: »*Einer baut einen Dom!*« (nach dichterisch großartig inspirierten Versen von *Carl Maria Holzapfel*) von *Horst Hanns Sieber* war so dilettantisch in den Ausdrucksmitteln und so billig in den Klangeffekten, daß man der Singbegeisterung des »Liederhort 1869« und seinem Dirigenten *Richard Striemer* ein wertvolleres Objekt gewünscht hätte. *F. W. H.*

DAS PHILHARMONISCHE ORCHESTER ALS REICHSORCHESTER

Das Berliner Philharmonische Orchester besteht seit 1882. Es war bisher in der Rechtsform einer GmbH. ein selbständiges Unternehmen, welches sich in allen künstlerischen und wirtschaftlichen Dingen selbst verwaltete. Stadt und Reich zahlten Zuschüsse, nur daß die Stadt Berlin mit Rücksicht auf ihren größeren Zuschußbetrag die verwaltungstechnische Beaufsichtigung durchführte. Durch die jetzt erfolgte *Übernahme auf das Reich* kommt der Wille der Reichsregierung zum Ausdruck, diesem Kunstinstrument, welches sich durch seine Leistungen nicht nur in Deutschland, sondern in der ganzen Welt eine einzigartige Stellung geschaffen hat, einen seiner Bedeutung entsprechenden Rahmen zu geben und die seit 1914 dauernde Periode der Unsicherheit, die durch Abhängigkeit von oftmals den wirklichen Verhältnissen nicht angepaßten Zuschüssen verursacht wurde, ein für allemal zu beenden.

Da es sich bei der Übernahme durch das Reich nicht wie in den letzten Jahren nur um die Beseitigung einer augenblicklichen Notlage, sondern um eine endgültige Regelung und Sicherstellung handelt, so mußten naturgemäß die Bedingungen des Reiches zur Erreichung dieses Zieles sein, die Kopfzahl der Mitglieder und damit der notwendig werdende Zuschuß für die Sicherstellung des Orchesters soweit als möglich zu beschränken; ferner das Leistungsprinzip, das ja von jeher die Grundlage für die Erfolge des Orchesters bildete, auch weiterhin in seiner ganzen Schärfe aufrechtzuerhalten.

Hieraus ergab sich die Notwendigkeit, den *Zusammenschluß mit dem Sinfonieorchester*, der seit dem 1. Oktober 1932 bestand, *wieder aufzulösen*. Die Sorge für die Mitglieder des Sinfonieorchesters wird in Zukunft die Stadt Berlin, aus deren Haushalt jetzt die Ausgaben für das Philharmonische Orchester verschwinden, übernehmen. Sie hat sich

auf Grund der Rechtslage bereiterklärt, für die im Jahre 1932 dem Philharmonischen Orchester angegliederten Mitglieder und Pensionäre nunmehr selbst zu sorgen.
In der Gesellschaftsversammlung der Berliner Philharmonisches Orchester G. m. b. H. wurde der *Aufsichtsrat* neu gewählt. Vorsitzender ist Staatssekretär *Funk* (Reichspropagandaministerium). Ferner gehören dem Aufsichtsrat an die Herren Staatssekretär *Pfundtner* (Reichsinnenministerium), Ministerialdirektor Dr. *Greiner* (Propagandaministerium), Ministerialrat *v. Manteuffel* (Reichsfinanzministerium), die Ministerialräte Dr. *Ott* und *v. Keudell* vom Propagandaministerium sowie das Orchestermitglied *Höber*.

VIERTE NÜRNBERGER SÄNGERWOCHE

Um der weitverbreiteten Bewegung gegen die einseitige »Konzertmusik« nicht nur hörbaren, sondern auch sichtbaren Ausdruck zu geben, wurden Frack und Smoking zu lebenslänglicher Haft in den Kleiderschrank verbannt. Aber gemach! Die echten Revolutionäre liefen in den reichlich vollgepfropften Programmen dieser 4. Sängerwoche ebensowenig zuhauf herum, wie die wirklichen Talente. Zusammenfassend muß zu dieser Chorschau von fast 100 Werken gesagt werden, daß sich der Prüfungsausschuß auch diesmal allzu weitherzig zeigte. Abgesehen von einem ganz bestimmten Kreis von Stammgästen, der im Laufe dieser Sängerwochen immer wieder in Erscheinung trat und in den meisten Fällen nicht gerade die stärksten Begabungen repräsentierte, waren es diesmal doch auch viel zu viele, die Landläufiges, Solides, gut Gekonntes neben allzu handgreiflicher Tendenzmusik oder sentimentaler Lyrik boten. Nur das, was wirklich gegenwärtig ist oder in die Zukunft weist, sollte bei diesen Sängerwochen zu Gehör kommen. Das war die *Idee*, die dieser vor neun Jahren ins Leben gerufenen Veranstaltung zugrunde lag. Und hier knüpfte erfreulicherweise der stellvertretende Bundesführer des D.S.B., Dr. *Bongard*, in seiner abschließenden Rede an, indem er diese Forderung als allein maßgebende Richtlinie für die künftigen Nürnberger Sängerwochen eindeutig festlegte. Die Tendenz des Deutschen S.B., volkstümliche Werke zu fördern, in denen der Ausdruck eines »Gemeinschaftsempfindens« spürbar wird, rief eine lange Reihe von Volksliedbearbeitern auf den Plan, von denen hier nur als besondere Begabung und Physiognomie *Hans Lang* und *Adolf Pfanner* genannt werden können. Daneben hörte man eine Anzahl von Trutz- und Soldatenliedern, Tendenzchöre und vaterländische Bekenntnisse in Tönen, Bauerngesänge und Lieder der Scholle, die mit erprobten Mitteln mehr oder weniger gute Gebrauchsmusik für kleinere Vereine darstellen. Etwas Eigenes hat in kleinem Umriß *Hermann Erdlen* mit seinem konturenfesten »Morgenlied« und *Hermann Erpf* mit seinem »Dengler« zu sagen, während beispielsweise *Hermann Reutter* als Vertreter des neuzeitlichen Stils mit seinem »Glücklichen Bauer« in einer zu sehr konstruierten Primitivität stecken bleibt.
Eine interessante Begabung bekundet *Willy Sendt* mit seinem emphatischen »media vita«. Die stärkste individuelle Prägung aber zeigte wieder *Karl Höller* mit der phantastisch bewegten Struktur seiner Hymne für Männerstimmen, Trompeten, Pauken und Orgel. Mit ihm bot *Hans Gebhard* als eigenwilliger Polyphoniker einen zuversichtlichen Ausblick in die Zukunft. Neben der überreichen Kleinkunst vermittelte ein Orchesterkonzert manche nachhaltigen Eindrücke durch die tiefempfundene Kantate »Vom Menschen« *Kurt Lißmanns*, durch *Otto Siegls* technisch gewandtes Variationenwerk »Klingendes Jahr« und *Otto Beschs* dramatisch gestaltete Auferstehungskantate.
Beträchtlich auch war der Gewinn, den man von einem Kirchenkonzert mit der »Kleinen Passion« *Max Gebhards*, und *Ludwig Webers* »Heilige Namen«, mit *Armin Knabs* »Billinger Chören« und *Walter Reins* Männerchor »Tod und Schlaf« entgegennehmen konnte.

Neu an dieser 4. Sängerwoche war die Hinzuziehung von gemischten, Frauen- und Kinder-Chören, durch die naturgemäß eine wesentlich erweiterte Basis geschaffen werden konnte. Grundsätzlich und abschließend muß aber noch einmal nachdrücklich betont werden, daß man mehr auf Qualität als auf Quantität bei der Aufstellung dieser sechs Konzerte (im Umfang dreier Tage) achten sollte. Es ist keinem der Beteiligten damit gedient, wenn das Anhören der letzten Werke in einem tropisch durchwärmten Saal zur Strapaze wird. Freilich besteht auch kein Zweifel, daß allein mit dem wenigen, was hier nur mit kurzen Worten skizziert werden konnte, zahlreichen Komponisten, Dirigenten und Vereinen neue, wertvolle und nachhaltige Eindrücke für das weitere Schaffen vermittelt werden konnten. Um wieviel ergiebiger könnte diese Aussaat noch sein, wenn es künftig gelänge, was den ersten vier Versuchen dieser Art noch nicht beschert war, zwischen Form und Inhalt die richtigen Proportionen zu treffen.

Erstaunliches wurde wieder von den 36 aus allen deutschen Gebieten zusammengekommenen Chorvereinigungen geleistet. Es sei hier nur auf das in seiner Gesangskultur nahezu vereinzelt dastehende *Männerquartett Biebrich-Wiesbaden* hingewiesen, auf den stimmprächtigen *MGV. Sängerbund Köln-Mülheim,* auf den klangschönen *Kasseler A-cappella-Chor,* auf die gut disziplinierte *Singakademie Hannover,* auf den hervorragenden *Priesschen Madrigalchor Quedlinburg* oder auch auf die musikalisch trefflich durchgebildete *Teutonia* aus *Suhl.* Wieder erwies diese Sängerwoche in Nürnberg, wieviel gute Musik gerade durch die kleineren Chöre in die deutsche Provinz getragen wird. All diese Vereine haben durch das Ziel, das ihnen mit einer solchen Sängerwoche gestellt wurde, in ihrer Arbeit einen neuen, gesunden Auftrieb erhalten. *Wilhelm Matthes*

BODO WOLF: »DAS WAHRZEICHEN«

OPERN-URAUFFÜHRUNG IM HESSISCHEN LANDESTHEATER DARMSTADT

Kurz vor Saisonschluß brachte das Hessische Landestheater die Uraufführung einer komischen Oper. Ihr Schöpfer *Bodo Wolf,* der aus Frankfurt a. M. stammt und auf ein umfangreicheres Schaffen (Orchesterwerke, Kammermusik, Lieder, Chöre und eine bislang unaufgeführte tragische Oper) hinweisen kann, ist als Lehrer für Komposition an der Städt. Akademie für Tonkunst dem Darmstädter Musikleben besonders verbunden. Mit diesem Werk wenden sich Komponist und Textdichter bewußt der alten, formal geschlossenen Musizieroper zu. Der Textdichter *Eugen Rittelbusch* (Pseudonym für für einen bekannten Darmstädter Literaten und Bücherfreund) hat den Mut, sich zur Dialogoper zu bekennen und Schikaneder und Kind als seine Vorbilder zu bezeichnen. Seine Figuren sind ihm »erträglich geschnitzte Marionetten«, der bekannten Schublade entstammend, aus der alle Dichter dergleichen redendes-musizierendes Spielzeug zu holen pflegen. So knüpfte er ein harmlos-heiteres Spiel aus einer alten Frankfurter Sage, die sich um ein Marienbild, das »*Wahrzeichen*« des sogenannten »steinernen Hauses« spinnt. Seine Sprache ist literarisch gewählt und geschickt. Die Situationen sind besonders in der ersten Hälfte des Stückes treffend und amüsant erfunden. Nur gegen Schluß wünscht man etwas mehr Straffung und dramatische Zuspitzung auf die komische Pointe, die darin besteht, daß aus den drei Kisten der zur Auswahl angebotenen Wahrzeichen ganz andere Dinge als Plastiken erscheinen, nämlich der verlorengeglaubte Liebhaber, der Spießgeselle des in falscher Maske auftretenden Bösewichtes und zuletzt dessen zänkisches Weib, das ihn öffentlich entlarvt, worauf schließlich mit Hilfe einer vom Liebhaber nach dem Bilde seiner Liebsten geschaffenen Muttergottesstatue die Versöhnung des widerstrebenden Brautvaters und das Happy-end der Oper erreicht werden.

Dieses hübsche Buffothema wird durch die teilweise kammermusikalisch gearbeitete Musik Wolfs feinsinnig illustriert. Stilistisch bewegt sie sich im Rahmen einer zumeist recht freien Tonalität, die überwiegend kontrapunktisch unterbaut ist. Sie erreicht damit einen meist konzertanten Charakter des Spiels. Auf diese Weise wird eine Dichte der musikalischen Substanz erzielt, die sich in hübschen Gebilden arienhaften, liedhaften oder chorischen Charakters kundgibt. Vieles bleibt im Parlando stecken, so daß man trotz der aufgelockerten Faktur und einer zarten, oft nur tupfenhaft behandelten Instrumentation den an sich hübschen, knappen musikalischen Einfällen mehr Gelegenheit zur Entfaltung wünscht. Am eingängigsten sind die von alten Volksliedern inspirierten Chöre und das meistersingerhafte Finale mit einem kurzen witzigen Schlußfugato.

Von außen betrachtet präsentierte sich die Aufführung mit *Charlotte Kraus*, Dr. *Heinrich Allmeroth* und *Regina Harre*, sowie Generalmusikdirektor *Karl Friderich* am Pult in einem angemessenen szenischen Gewande, das die letzte Regiearbeit des scheidenden Intendanten Dr. *Rolf Prasch* bedeutete. *Hermann Kaiser*

HEINRICH ZÖLLNERS 80. GEBURTSTAG

EINE FESTWOCHE IN FREIBURG IM BREISGAU

Es ist für uns Heutige nicht mehr ganz einfach, zu dem Schaffen eines Altmeisters des vergangenen Jahrhunderts Beziehung zu bekommen und Stellung zu nehmen. Die Wertmaßstäbe sind andere geworden. Der Wechsel der Generationen, das furchtbare Erlebnis des Krieges, der nachfolgende kulturelle Verfall, der Umbruch der geistigen Wandlung des vergangenen Jahres, das alles sind Faktoren, welche die Einordnung und objektive Würdigung des Gesamtwerkes von *Heinrich Zöllner* nicht gerade vereinfachen. Man gewinnt dann erst den sicheren Blickpunkt, wenn man das Lebenswerk des Jubilars einbaut in den geschichtlichen Ablauf, einordnet in den Rhythmus jener vergangenen Epoche einer bürgerlichen Welt, deren gesicherte Lebenshaltung einen starken Anstrich von nicht ganz berechtigtem Optimismus trägt. Dazu kommt noch, daß Zöllner im Schatten von Richard Wagner und Franz Liszt steht, mit denen ihn nicht nur künstlerische, sondern auch menschliche Bande verknüpften. Von hier aus geht sein Antrieb, aber auch die Schwere seiner Selbstbehauptung. Seine künstlerische Laufbahn beginnt Heinrich Zöllner als Chorleiter. Es ist klar, daß dieses Amt, ausgeübt in Dorpat, Köln und New York, seine schöpferische Begabung zunächst auf das Gebiet des Chorschaffens lenkt. In unverhältnismäßig rascher Reihenfolge entstanden Chöre, Oratorien und große Chorwerke mit Orchester und Soli. Zöllner ist keiner von jenen ganz Großen, die ihrer Zeit vorauseilen; er bleibt mit ihr, ihrem Geist und der Umwelt verbunden; aber seine Begabung hilft ihm, seine Mission zu erfüllen. Diese Gebundenheit läßt ihn auch in der Oper — soweit er den Text nicht selbst dichtet — zu Werken zeitgenössischer Dichter greifen. 1896 hatte Gerhart Hauptmann mit seinem in klangvollen Versen geschriebenen Undinenmärchen »*Die versunkene Glocke*« die Gunst aller literarisch interessierten Kreise gewonnen. Hier klangen Töne auf, wie wir sie aus »Faust«, aus »Des Knaben Wunderhorn«, aus dem »Erlkönig« und aus dem »Sommernachtstraum« kennen. Zöllner, der zuvor Goethes »Faust« vertont hatte, mußte naturnotwendig nach diesem Vorwurf greifen. Diese Märchenoper hat denn auch ihren gültigen Stand bewiesen. Ihre Aufführung aus Anlaß des 80. Geburtstages des Komponisten im Freiburger Stadttheater, der sich Kapellmeister *Wilhelm Franzen* mit besonderer Liebe angenommen hatte, verfehlte ihre Wirkungen nicht. Ein Festkonzert unter der Leitung des musikalischen Oberleiters des Stadttheaters, *Franz Konwitschny*, leitete mit dem Vorspiel zur Kerkerszene aus »Faust«

ein und wurde mit straffer Disziplin durch das Städtische Orchester wiedergegeben. Professor *Bertrand Roth*, den eine nahezu 50jährige Freundschaft mit dem Jubilar verbindet, spielte aus dem Manuskript gut getönte Stimmungsbilder für Klavier von Heinrich Zöllner. Starken Beifall ersang sich der junge, stimmbegabte Baritonist *Ernst Hölzlin* vom Bremer Stadttheater, am Flügel begleitet von Kapellmeister Franzen, mit Liedern des Altmeisters, insbesondere mit dem Lied »Drachensaat«, dessen Text der Komponist selbst gedichtet hat. Die Aufführung der d-moll-Sinfonie op. 130 Nr. 3 mit dem programmatischen Titel »*Im Hochgebirge*« zeugte für den Dirigenten Franz Konwitschny, der allen Anforderungen der Partitur gerecht wurde. Eine anspruchsvolle Sprache von besonderer Struktur spricht Zöllner in seiner neuen Tondichtung »*Die Rosenländer*« für Altsolo, Frauenchor und Pianoforte. Dr. *Rudolf Huesgen* hatte das Werk sorgfältig einstudiert und war den nicht ganz einfachen Chören ein sicherer Leiter. Die weit geschwungenen Melodiebögen der »Feierlichen Morgenmusik«, die in den Choral »Vom Himmel hoch, da komm ich her« ausmünden, zeichnete das *Freiburger Streichquartett*, das sich aus den Herren Richard Plümer, Willy Wolfrum, Hugo Stoffel und Theo Kellner zusammensetzt, nach. Die verschlungenen Linien des d-moll-Streichquartettes Nr. 7 wurden mit bewundernswerter Feinheit zu klanglichem Leben erweckt.
So wurde im kleinen ein Ausschnitt aus dem Lebenswerk Heinrich Zöllners in einer Reihe festlicher Konzerte vermittelt. Seine musikalischen Ausdrucksmittel sind zweifellos gekonnt. Wie weit dagegen ihre Antriebskräfte ausreichen, sich in unserer Zeit zu behaupten, kann erst die weitere Zukunft entscheiden. *Rudolf Sonner*

ALFRED HEUSS †

Endesunterzeichneter, der im Herbst 1930 in der idyllischen Gartenstadt Gaschwitz bei Leipzig die Gastfreundschaft Alfred Heuß' genoß und herrliche Gespräche mit ihm führen konnte, hätte nicht gedacht, daß er vier Jahre später den Tod dieses Mannes anzeigen würde. Alfred Heuß war eine jener knorrigen Naturen, die für Krankheit kaum geschaffen waren, und nun ist er an den Folgen einer Krebsoperation gestorben. 57 Lebensjahre! Dies ist zu karg bemessen für eine so bedeutende geistige Erscheinung und für die Fülle von Arbeit, die Alfred Heuß noch vorhatte.
Alfred Heuß gehörte zu jenen schöpferischen Eigenbrödlern, die sich völlig aus ihrer inneren Werkstatt erklären. Er lebte nicht in der realen Welt. Er war umstellt mit den Größten der deutschen Musik: Schütz, Bach, den Wiener Klassikern, Schubert, Wagner, deren Gesetze er behorchte mit einer Leidenschaft, die sich bis zu Ungerechtigkeiten gegen andersgeartete Musikpotenzen verging. So war er beispielsweise auf das Schubertsche Strophenlied eingeschworen, das nach seiner Meinung einzig und allein den ausgewogenen Ausgleich zwischen dichterischem Inhalt und musikalischer Form bot, während die Lyrik eines Wolf — der Genialität ungeachtet — das Lied ins Opernhafte steigerte. Über Schütz hat er im Flensburger Programm Dinge hinterlassen, die, richtig zu Ende gedacht, das Beste von anderen Schütz-Forschern vergessen machen. Hinter einer Beethoven- oder Haydn-Sinfonie suchte er nicht so sehr eine poetische Idee, sondern den menschlichen Charakter; diesbezügliche Aufsätze, besonders in der von ihm redigierten Schumannschen »Zeitschrift für Musik« verstreut, sind für den echten Musikfreund wahre Exerzitien. Es sollen hier nicht die Heußschen Veröffentlichungen und Lebensdaten aufgereiht werden; sie sind in jedem Musiklexikon nachzulesen. Aber eines ist noch zu betonen: daß er in einer Zeit, wo es berufliche Schädigung bedeutete, gegen den öffentlichen Musikbetrieb Front zu machen (nach dem Kriege), mit wahrer Berserkerwut nach allen Richtungen tobte. Seine nationalen Belange waren ihm ein

Ergebnis aus der deutschen Musik, und diesem unverrückbaren Standpunkt zuliebe wurde er schwierig für nahestehende Kollegen und brach selbst rücksichtslos mit langjährigen Freunden. So sind seine Beziehungen zu Alfred Einstein zunehmend erkaltet, bis seine angesammelten Empfindungen in dem bekannten »Judenaufsatz« (kurz vor dem politischen Umschwung) ihre Erlösung fanden.

Ein charakterlich respekteinflößender Mensch und ein eminent produktiver Geist ist in Alfred Heuß dahingeschieden. Durch die neuen Leiter der deutschen Musik wurde er noch vor eine besondere Wirksamkeit in Berlin gestellt, aber der Lebensfaden wurde abgeschnitten. Man darf erwarten, daß die Betreuer des Nachlasses seine wertvollen Abhandlungen sammeln und insbesondere die ziemlich fertiggestellte Schrift über die musikalische Lyrik herausgeben.

Alfred Burgartz

Unsere Meinung

ZU RICHARD TRUNKS BERUFUNG NACH MÜNCHEN

In München kursiert die Neuigkeit: Hausegger hat sich dem »Trunk« ergeben. Mit dieser »Behauptung« eines witzigen Kopfes soll einer bedeutungsvollen Tatsache Rechnung getragen werden. Der Präsident der Staatlichen Akademie in München, Geheimrat Dr. *Siegmund von Hausegger*, ist in Pension gegangen; Professor *Richard Trunk*, der Dirigent des Kölner Männergesangvereins, ist vom bayerischen Ministerium zum Nachfolger berufen worden und wird diese neue Position Mitte September antreten.

Was Hausegger, der übrigens die Leitung der Abonnementskonzerte des Münchener Konzertvereins beibehält, für die Akademie war, ist bekannt und braucht nicht umfänglich gewürdigt zu werden. In einer Zeit, wo andere Konservatorien das Versuchsfeld für die Experimente der Nachkriegsmusik abgaben, bildete Hausegger ein äußerst starres reaktionäres Rückgrat. Er war der eingefleischte Wagnerianer, der Künder von Berlioz, Liszt, Bruckner, Beethoven, der gegenüber den Mächten der künstlerischen Internationale und der atonalen Musikübung starke Trennungslinien zog. Er war Volltiroler und in seinen Gesinnungen hundertprozentig Arier (der Münchner Fortschritt etwa zwischen 1920—1928 fühlte sich häufig durch Hausegger beschwert). Eingeengt — nicht nur direktorial und verwaltungsmäßig, sondern auch in geistigen Entscheidungen — war Hausegger durch den »stellvertretenden Direktor« *Freiherrn von Waltershausen*. Um zehn Jahre jünger und organisatorisch erfindungsreich (auch rednerisch bemerkenswert) erschien Waltershausen als der geeignete Mann, zu den Absichten der Jugend und den Wünschen der Weimarer Musikpolitik die Brücke zu bauen. Wie bekannt, passierten Herrn von Waltershausen menschliche Entgleisungen, und er ist seit über Jahresfrist im Ruhestand. Das Erbe von zwei Persönlichkeiten aus einem früheren Regime übernimmt nun der Beauftragte des Dritten Reiches.

Richard Trunk, der heute Fünfundfünfzigjährige, kommt — seinem menschlichen Wesen nach wie in seiner Kunst — von einer ganz anderen Ebene her: er kommt aus dem Volke. Wenn wir uns die Frage vorlegen, was das bayerische Ministerium veranlaßt haben mag, unter so mannigfachen möglichen Kandidaten für München Richard Trunk auszuwählen, so kann man diese Frage wahrscheinlich mit zwei Gründen beantworten. Einmal ist Richard Trunk mit dem genius loci aufs beste vertraut, er kennt aus eignen früheren Anschauungen her bis ins kleinste die »Münchner Verhältnisse«, andererseits ist sein Name dem Volke kein leerer Begriff, vielleicht wenige Musiker im heutigen Deutschland dürfen sich einer so echten Volksnähe rühmen. Als Liederkomponist mit

einem Liedschaffen nachromantischen Gepräges (das weniger durch Artistentum besticht als durch musikantische Erfindung) hat Richard Trunk bei Interpreten wie Zuhörern eine fast Richard Straußsche Popularität erreicht. Als Meister der Chorlyrik, der Chorballade, des »Spruchs«, des patriotischen Hymnus hat er in unendlich vielen Deutschen Begeisterung entzündet. Im übrigen glauben wir in der Meinung nicht fehl zu gehen, daß der heutigen Reichsmusikkammer wie auch dem bayerischen Ministerium ein erstklassiger Chorkomponist und Chordirigent soviel wie ein reiner Kapellmeistervirtuose bedeutet. Als Erzieher von Stimmen und Gestalter des Massenklangs ist Richard Trunk genügend erprobt; die Chorpflege in einer Stadt, die sich als der Ausgangsort des Nationalsozialismus bezeichnet, dürfte dem bayerischen Ministerium sehr am Herzen liegen.

Richard Trunk, der auch auf politischem Gebiet seine Verdienste ausweisen kann (sein Kampf gegen Bruno Walter in München 1922, sein opfervolles Bekenntnis zur »Bewegung« in Köln, längst vor dem Umschwung), wird — daran zweifeln wir nicht — der etwas schwankend gewordenen Münchner Akademie einen festen Kurs aufzwingen. Mit dem Erfolg »im Innern« ist es aber noch nicht getan. Vorgänger von Trunk waren Hans von Bülow (Ära Richard Wagner), Felix Mottl, von Lehrkräften wie Rheinberger und Thuille wurde fast die halbe vorige Komponistengeneration aller Länder ausgebildet. Dieser auf der Münchner Akademie der Tonkunst lastende Weltruhm ist für den neuen Führer eine ungeheuere Verpflichtung!

DAS ENDE DES POTPOURRIS?

Zu allen Zeiten, sicherlich im Mittelalter (unter den fahrenden Leuten), wie bekanntermaßen im 18. Jahrhundert mit seinen Straßenmusikanten, war das »Musikalische Allerlei« oder »Quodlibet« oder »Potpourri« eine beliebte Form der Musikdarbietung, seit dem »Vormärz« ist dieser »Kunstzweig« sogar ein wichtiger Bestandteil der Vergnügungsindustrie geworden. Nun soll die Vergnügungsindustrie und damit ihr Anhängsel von wenig verantwortungsbewußten Verlegern und gewissenlosen Bearbeitern um ein Wesentliches geschmälert werden. In seiner Eigenschaft als Präsident der Reichsmusikkammer hat sich *Richard Strauß* — was eigentlich schon längst hätte fällig sein müssen — gegen diesen »Kunstunfug« ausgesprochen. Er hält Potpourris, die wie eine Mischung von Edlem und Gemeinem klassische Meisterwerke zerpflücken und sie im Verein mit Gassenhauern, niederen Tänzen, Schlagern, rührseligen oder schauerlichen Salonstücken anbieten, im Dritten Reiche, das seine großen schöpferischen Persönlichkeiten ehrt, nicht mehr für aufführungsfähig. Es soll also künftig gegen Flick- und Machwerke, diese billigen und wertlosen Arrangements, die etwa den Wagnerschen »Feuerzauber« mit der »Schmiede im Walde« verkoppeln, der Kampf eröffnet werden. Nicht betroffen werden von diesem Verdikt die Opernfantasien und Fantasien aus Operetten, sowie Liederverbindungen, selbstverständlich noch weniger jene »Zusammenstellungen«, die eine neue künstlerische Form bedeuten, die ausschmückenden Bearbeitungen von Melodien oder Tonstücken für ein Instrument, die Transkriptionen und Paraphrasen.

Wir sind begierig, wie sich dieser Femspruch von Richard Strauß, der uns sehr begeistert, in der Tat auswirkt! Zeitgenössische Komponisten brauchen sich ja über solche verschandelnden Arrangements nicht zu beklagen, denn ihr Recht an der Melodie ist geschützt. Aber die Toten! Werden die Verleger, die Bearbeiter, pochend auf ihre finanzielle Misere, nicht vorstellig werden? Und die in Unzahl gedruckten »Kulturschande«-Potpourris, wird man sie vernichten?

DER ZWEITE BAND DER »DENKMÄLER ITALIENS«

Vor Jahresfrist habe ich an gleicher Stelle den hocherfreulichen Eröffnungsfolianten der unter Mussolinis Schirmherrschaft stehenden Reihe *Istituzioni e Monumenti dell' Arte musicale Italiana* (Ricordi) angezeigt. Hatte der erste Band den Instrumentalanteil an den Vokalwerken der Gabrielischen San Marco-Schule zu klären unternommen, so hält der zweite vollauf, was jener versprach: er gibt uns aus jenem Kunstkreise die ausgesprochenen Nur-Instrumentalwerke, nämlich 16 Kanzonen und mehrstimmige Sonaten aus Giovanni Gabrieli! *Sacrae Symphoniae* von 1597. *Giacomo Benvenuti* hat sie in Partitur gesetzt und zu jedem Chor auch noch eine Klavierparticella gefügt — so rechtfertigte sich die Beibehaltung auch ausgefallenerer Schlüssel. Damit ist wieder (um die berühmte *Sonata pian e forte* herum) reiches neues Anschauungs- und Musiziermaterial für einen der wichtigsten Wendepunke der Musikgeschichte, für den Entstehungsaugenblick selbständiger Orchestermusik, hinzugewonnen.

Fast noch mehr aber fesselt die weiträumige Abhandlung, mit der *Gaetano Cesari*, der treffliche Mailänder Sandberger-Schüler, den Band einleitet. Er verfolgt den gattungsgeschichtlichen Weg der *Canzone alla francese* zurück und belegt mit fesselnden, vortrefflich gewählten Beispielen, was Hugo Riemann in seinem Handbuch nur erst mehr intuitiv erschaut als schon tatsächlich bewiesen hatte: daß nämlich diese Venezianischen Orchestersonaten genaue Übertragungen des Typs der französischen Chanson etwa Jeannequinscher Prägung sind, daß diese Chanson ihrerseits aber nichts mit den alten linearen Liedsätzen der flämisch-burgundischen Schule von Dufay und Okeghem zu tun hat, sondern wiederum von Italien mit seinen Frottolen, Strambotten, Capitoli usw. abhängig sei.

Entgegen der Alfr. Einsteinschen Auffassung, Josquin sei hier der »Umschalter« gewesen, weist Cesari auch auf Obrecht und P. de La Rue hin, gibt aber vor allem zu bedenken, daß es eines solchen bewußten Wandels auf italienischem Boden gar nicht bedurft hätte, daß vielmehr in der Hofkapelle König Franz des Ersten lauter Frottolisten aus dem Zentrum des Akkordliedes Verona jahrelang gesessen haben. Was also Attaignant seit 1529 als neue Chanson der Franzosen gebracht hat, ist unmittelbare Fortsetzung der Petruccischen Frottola-Bände gewesen. Cesari belegt das mit so schlagenden Abhängigkeiten, daß dieser Vorgang nun wohl unter die feststehenden Tatsachen der Musikgeschichte eingereiht werden kann. Ebenso lückenlos wird die Tradition des rhythmischen Typus von der Arcadeltschen Liedliteratur bis zu den Gabrielischen Kanzonen hin verfolgt. Erwähnung hätte verdient, daß diese ewigen Volltakter C 𝅗𝅥 ♩ ♩ | ♩. ♪ ♩ aus dem beliebten dreizeitigen Auftakt C ♩ ♩ ♩ | ♩. ♪ ♩ mit agogisch gedehnter »2« entstanden sind. Man wird für die vollständig beigefügten Formbeispiele an Instrumental-Madrigalen des N. Vicentino und M. Ingegneri sowie für die Köpfe der Kanzonen von Moschera dankbar sein, die die unmittelbare Vorgeschichte zu Gabrielis Orchesterwerken bilden. Cesari stellt die Denkmäler des Bandes liturgisch, satz- und verzierungstechnisch, formal und motivgeschichtlich in den historischen Zusammenhang, analysiert fallweise die Phrasierungsprobleme und zeigt sich dabei als Riemannianer von guter Prägung. So kann man mit Zuversicht der Fortsetzung der monumentalen Reihe entgegenblicken und auch über die genannten italienischen Kollegen von der Musikwissenschaft sagen, was Händel über das »Erwachen Italiens« in seiner prachtvollen Terzettkantate 1706 prophezeit hat: »Dem Phönix gleich kehrt Roms Glorie wieder.«

Hans Joachim Moser

»DAS THÜRINGER VOLKSLIED«: »ACH WIE IST'S MÖGLICH DANN«

Neue Beweise *gegen* eine Autorschaft F. W. Kückens

VON

KARL FRITZ BOLT-BERLIN

Der Federkrieg, den der alte Wilhelm Tappert im Jahre 1882 um die Autorschaft F. W. Kückens bezüglich des »Thüringer Volksliedes« — »Ach, wie ist's möglich dann« führte, endete mit dem Erfolge, daß nach den von Kücken selbst aufgestellten Behauptungen dieser von nun ab als Komponist genannt wurde. Obwohl seine damalige Beweisführung genügend erschien, um alle weiteren auftauchenden Zweifel an seiner Urheberschaft im Keime zu ersticken, sehe ich mich auf Grund eingehender neuer Feststellungen gezwungen, das Selbstzeugnis Kückens anzuzweifeln und das Ergebnis meiner Forschung erneut zur Debatte zu stellen.

Um meine Beweise *gegen* eine Autorschaft K.s zu erhärten, greife ich zuerst noch einmal auf das diesbezügliche Material aus dem Nachlaß Tapperts[1]) zurück, um hier einige Schlüsse zu ziehen, deren Folgerungen schon für die Behauptungen K.s erschütternd sind. Anlaß zu der Frage nach dem Komponisten des »Thüringer Volksliedes« war die Herausgabe des »Album deutscher Komponisten« 1872 durch Hermann Mohr und des »Kücken-Album«, 1876 durch den Verlag Kistner-Leipzig. In den beiden genannten Jahren erschien nämlich zum ersten Male der Name Kückens als Komponist dieses Liedes auf der Bildfläche. Es bestanden sowieso bis dahin Zweifel darüber, wer nun eigentlich dieses Lied geschrieben habe. Als feststehend galt aber, daß nur ein Musiker Thüringens in Frage kommen konnte. Es wurden genannt: Joh. Ludw. Böhner, Sobirey, Georg Heinrich Lux. Sobirey scheidet von vornherein aus, da dessen »Komposition« nur eine Transposition derjenigen war, die unter dem Namen Böhners gedruckt vorlag. So stand nun seinerzeit Behauptung gegen Behauptung. (Erwähnt sei, daß über diesen Text noch eine ganze Anzahl Kompositionen, u. a. von J. Hopfe, J. H. Stuckenschmidt, R. Emmerich, F. Gumbert, G. Schmidt und eine Volksweise im $\frac{3}{4}$-Takt vorhanden ist.) Tappert legte diesen Fragenkomplex der musikalischen Öffentlichkeit vor und erhielt eine Fülle mehr oder weniger wichtiger Hinweise. Aus Thüringen kamen Artikel von Hellmund, Hunold und Fleischauer, die sich mit nicht gerade durchschlagenden Beweisen für Joh. Ludw. Böhner einsetzten, während Friedrich Lux[1]) mit Sicherheit seinen Vater, den Organisten Georg Heinrich Lux, als den Komponisten des Liedes bezeichnete. Kücken hatte bis dahin geschwiegen; er hatte auch auf den ersten Brief, den Tappert an ihn schrieb, nicht geantwortet. Erst nach einer zweiten Aufforderung T.s kam ein Schreiben von ihm, in dem er sich als den Komponisten des sogenannten Thüringer Volksliedes ausgab und die Gründe anführte, warum er dieses Lied so viele Jahre nach seiner Entstehung vom Druck zurückgehalten habe. Recht eigenartig mutet nun folgender Satz aus diesem Briefe vom 31. 1. 1882 an: »Ich habe das Lied „Ach wie ist's ..." im Jahre 1827 komponiert, und der Sänger Mantius hat dieses Lied im engeren Familienkreis gesungen, aber — ganz erfolglos; und da ich außerdem noch von meinem Lehrer und Schwager Lührss getadelt wurde, so habe ich mich veranlaßt gesehen, das Lied nicht drucken zu lassen.« Lührss fand nämlich im Anfang des Liedes Anklänge an das Streichquartett f-moll des älteren Fesca.

[1]) Im Besitze der Preußischen Staatsbibliothek.

An anderer Stelle[1]) erklärte K. sogar, alle seine Kompositionen aus dieser Zeit, auch die musikalische Behandlung des Textes: »Ach, wie ist's ...«, seien »in den Papierkorb gewandert« und also ungedruckt geblieben.

T. veröffentlichte den Brief K.s. Der Erfolg war wiederum eine Reihe von Entgegnungen seitens Karl Hellmunds, Dr. Gresslers u. a. Jedenfalls reichte Tappert auf Grund der Behauptungen Kückens diesem die Krone und erklärte kategorisch, daß nun der Streit beendet wäre und K. der unbestrittene Sieger in diesem Kampfe sei.
Soviel zur Erinnerung an das Kapitel: Tappert—Kücken.

Meine Spezialstudien über Joh. Ludw. Böhner hatten mich nun auf einige novellistische Erzählungen gebracht, in denen B. als der Autor des »Thüringer Volksliedes« geschildert und bezeichnet wird. Daß er es *nicht* ist, habe ich auf Grund eingehender Forschungen über ihn herausgebracht. Andrerseits gibt aber gerade Böhner sehr wertvolle Fingerzeige nach der Richtung, wo der Komponist zu suchen wäre. Diese Hinweise fallen mit einer anderen höchst bemerkenswerten Tatsache zusammen, die ich weiter unten mitteilen werde. Zuerst aber noch einmal zurück zu Kücken, um seine Fußnote zum »Kücken-Album II«[2]) (Verlag Kistner, Leipzig) unter die Lupe zu nehmen. Auf Seite 42 dieses Albums gibt Kücken folgende Erklärung: »Dieses Lied — später mit einigen Abweichungen in der Melodie unter dem Namen „Thüringer Volkslied" allgemein bekannt — ist von mir im Jahre 1827 komponiert und wie alle meine aus der Zeit stammenden vielfachen Instrumental- und Gesangskompositionen ungedruckt geblieben. Die volkstümlichen Änderungen rühren höchstwahrscheinlich von Silcher her, und haben wohl wesentlich zu der großen Verbreitung und Beliebtheit des Liedes beigetragen. Gewiß ist, daß schon Anfangs der dreißiger Jahre Studierende das Lied von Jena nach Tübingen brachten und Silcher die Melodie nach dem Gehör aufgeschrieben hat.« (Nach einer Mitteilung K. Rüdingers-Frankfurt/M. hat Silcher, als er die Melodie hörte, geäußert, daß diese ihm »zu hüpfend« sei und er an ihr keinen Gefallen finde, zumal er selbst auf den bekannten Text eine Melodie geschrieben habe.)
Man vergleiche nun die folgende Fußnote im »Album deutscher Komponisten«, 1. Jahrg. 1872, 6. Lieferung, die nach Information durch K. von Hermann Mohr verfaßt ist, mit derjenigen im Kücken-Album II »... Ebenfalls aus dieser Periode (um 1830) stammt das später so berühmt gewordene thüringische Volkslied »Ach, wie wär's möglich dann«. Obgleich vom Sänger Mantius gesungen, sprach dies einfach schöne Lied nicht an, denn zu der Zeit beherrschte die französische Romanze das Salonfeld. Erst nach vielen Jahren wurde das Lied durch seine allgemein ansprechende Gesangweise Gemeingut des Volkes.«
Schon zwischen diesen beiden Bemerkungen zeigen sich Widersprüche; erstens einmal in der unterschiedlichen Angabe der Entstehungsjahre, daraus resultierend die Interpretation durch Mantius. Nach der ersten Version ist es durchaus möglich, daß Mantius das Lied 1827 gesungen hat, da er sich in Schwerin aufhielt. Nach der zweiten Fassung aber war M. bereits »um 1830« Sänger an der Berliner Kgl. Oper.
Wie aber ist es möglich, daß das Lied, welches *einmal* »im engeren Familienkreise«, nämlich im Hause des Hoforganisten Fr. Lührss in Schwerin i. M.[3]), ohne Erfolg gesungen und von dem 17jährigen Komponisten zurückgezogen bzw. »in den Papierkorb« befördert wurde, Anfang der dreißiger Jahre von Jena nach Tübingen gebracht worden sein soll?! Kücken selbst ist Zeit seines Lebens nicht in Thüringen gewesen. Warum hat K., der alle seine Werke, auch die aus der Frühzeit, mit Opuszahlen versah, gerade dasjenige Lied, welches ihn berühmt gemacht hat, *ohne* Opuszahl[4]) veröffentlicht?! Auch

[1]) Kücken-Album III. Band.
[2]) Herausgegeben 1876.
[3]) K. hielt sich dort studienhalber auf.
[4]) Als op. 1 waren bei Schuberth-Hamburg erschienen: »5 deutsche Lieder.«

fehlt im Verlagsarchiv Kistner u. Siegel das Originalmanuskript[1]). K. hätte demnach, da ja sein Originalmanuskript von ihm selber »in den Papierkorb« befördert worden ist, als 66jähriger seine Melodie aus dem Gedächtnis aufzeichnen und dem Verlag übersenden müssen. Gesetzt den Fall, dem wäre so, dann ist es immer noch fraglich, wie nun wirklich der Ablauf der ersten Melodie gestaltet gewesen ist und ob sich nicht die im Volk überlieferte Weise bei ihm als eigene Erfindung wiederum manifestiert hat.

Sollte K. den berühmten Volksliedforscher Ludwig Erk nicht gekannt haben!? Dieser schrieb 1879 in der »Euterpe«[2]) folgenden Satz: »... Schon mit Beginn der 50er Jahre, vielleicht auch schon einige Jahre früher, geht die Sage, daß derselbe (nämlich Böhner) der Komponist sei von der vielgesungenen (angebl. thür. Volksw.) »Ach wie ist's möglich ...«, die nun wieder neuerdings dem Komponisten Fr. W. Kücken — ebenfalls mit noch sehr in der Luft schwebenden Beweismitteln — zugesprochen worden ist.« Schon 1874 teilte L. Erk Herrn Tappert auf einer Postkarte mit: »Kücken ist mit nichten Komponist der Melodie[3]).« Für so leichtsinnig wird niemand L. Erk halten, daß er grundlos diese Behauptung aufgestellt habe. Hat doch L. Erk als erster die Volksliedforschung zur Wissenschaft erhoben und schon auf die landschaftlichen Elemente im Volkslied als wichtigen Faktor völkischer Kenntnis hingewiesen. Wenn ihm auch in seiner »Germania« (Deutsches Volksgesangbuch — herausgegeben von Ludwig Erk —, Neue, verbesserte und mit Melodien versehene Ausgabe. Berlin, Verlag von Otto Janke, 1868) der Irrtum unterlief, Ludw. Böhner als den Komponisten zu bezeichnen, so ist er doch auf der richtigen Fährte gewesen, die Heimat dieses Liedes in Thüringen zu suchen. (S. 149, N 1727 »Treue Liebe«, Nach Ludwig Böhner — L. E. 1854.)[4])

Noch ein bevölkerungspolitischer Beweis ist vorhanden, um dem Liede zu seinem Heimatboden zu verhelfen. Die »Gothaische Zeitung« vom 31. 5. 1860 berichtet, »daß das Lied „eine so große Verbreitung erlangt" habe, daß es seit einigen Jahren in allen amerikanischen Städten musiziert und gesungen wird.« Zu bedenken ist, daß in den vierziger Jahren eine große Zahl Thüringer die Heimat mit dem amerikanischen Boden vertauscht und sich in der Neuen Welt eine zweite Heimat gesucht hatte[5].)

Und nun zu den Beweisen, die Ludw. Böhner erbracht hat. Böhner, um dessen Leben und Schaffen die Legende einen dichten Kranz von Irrtümern und Unwahrheiten gewunden hat, war eine grundehrliche, fanatisch aufrichtige Natur, der sich selbst einem Fr. Liszt und R. Schumann gegenüber als gleichbedeutenden Künstler gab und von diesen beiden Meistern auch als großer Könner und verläßlicher Charakter geschätzt wurde. Selbst Kücken[6]) und u. a. Prof. Dr. Schweigger, ein bedeutender Wissenschaftler und Arzt aus Halle, bezeugten, daß B. keine Kompromißnatur gewesen sei, sondern eine Persönlichkeit und ein ehrlicher Mensch. Unter diesem Gesichtswinkel gesehen erscheint demnach ein Ausspruch B.s als höchst bedeutungsvoll bezüglich der Autorenfrage für unser Lied. Die betreffende Äußerung dieses Künstlers erschien in der »Allgemeinen musikalischen Zeitung«, Jahrg. 1897, in einem kleinen Artikel, der überschrieben ist: »Gerichtlich beglaubigte Erklärung«, Gotha, am 10. November 1896[7]). Diese »Erklärung« lautet:

»Pfarrer em. Edmund Nicolai erklärte: An einem schönen Sommernachmittag des Jahres 1852 besuchte mich Louis Böhner, als ich gerade den Schluß der Beethovenschen

[1]) Nach Mitteilung des Herrn Dr. W. Lott, Verlag Kistner.
[2]) Herausgegeben von Fr. W. Sehring, Nr. 7, 1879.
[3]) Tappert - Nachlaß.
[4]) Die Erksche *Handschrift* des Männerchorsatzes trägt schon folgende Autorbezeichnung »Thüring. Volkslied, 4st. v. L. E., 20. 8. 54« (im Besitz des Erkschen M.G.V. — Berlin).
[5]) Fr. Kapp: Gesch. der Deutschen Einwanderung in Amerika, Bd. 1 (1868).
[6]) s. Brief vom 31. 1. 1882.
[7]) Abgegeben vor dem Notar Kirsten in Gotha.

C-moll-Symphonie im Arrangement von Liszt spielte. Auf seinen Wunsch mußte ich die Symphonie zu Ende spielen. Darauf unterhielten wir uns, im Zimmer auf und ab schreitend über Beethoven, wobei Böhner nicht undeutlich zu verstehen gab, daß seine Scherzi denen Beethovens wohl gleich kämen.

Mittlerweile waren wir ans Fenster getreten. Nach wenigen Minuten hörten wir einen unter dem Fenster dahingehenden Schuljungen das Thüringische Volkslied pfeifen. Hier brach Böhner plötzlich das Gespräch ab und frug mich hastig: „Wissen Sie auch, von wem das Lied komponiert ist?‘ „Nun“, antwortete ich, „von keinem andern doch als von Ihnen; Sie gelten ja ganz allgemein als Komponist dieses Liedes!“ Böhner lehnte die Autorschaft gänzlich ab mit den Worten: „Nein, das Lied ist von dem Organisten Lux in der Ruhl komponiert! Eben komme ich von dort her, wo mir der alte Lux gestern endlich gestanden hat, daß er der Komponist dieses Liedes sei, und ich freue mich, daß ich meine längst gehegte Vermuthung über den wahren Urheber des Liedes bestätigt finde. Ich frug Lux, warum er nicht schon längst als Komponist hervorgetreten sei, da antwortete er mir, es habe ihm bisher Spaß gemacht, daß man nach dem Komponisten im Dunkeln herumtappte und auf diesen und jenen gerathen sei!“« Fr. M. Böhme[1]) berichtet allerdings, daß er im gleichen Jahre aus Lux' Munde das Gegenteil vernommen habe. Aus welchem Grunde hat er aber dann nicht schon L. Erk auf dessen fehlerhafte Angabe in seiner »Germania«, 1854, aufmerksam gemacht! Warum wartete er damit bis 1895! Böhme scheint es mit dem Quellenstudium nicht zu genau genommen zu haben. Das beweist auch ein Aufsatz Seemanns[2]) im »Jahrbuch für Volksliedforschung« 1928, I. Böhner hat oft und gern über dieses Lied frei phantasiert. Und schon 1849 hat er bei Lux das Lied aufgezeichnet gefunden, ohne den Komponisten zu kennen. So berichtet darüber Karl Wilhelm[3]), daß B. ihm auf die Frage nach der Herkunft des Liedes folgende Antwort gegeben habe: »Das Liedchen habe ich einmal bei dem alten Lux in der Ruhl auf einem Zettel gefunden, und weil es mir so gut gefallen, habe ich diese Ableitungen darüber gemacht.«

Auf eine Anfrage meinerseits bei Herrn Musikdirektor E. Wollong in Rudolstadt, ob das Lied dort heimisch sei, erhielt ich eine sehr interessante Antwort, die dem Böhnerschen Zeugnis gleichsam eine unparteiische Bestätigung gibt. Herr W. hat nämlich in einer Privatsammlung in Rudolstadt ein Singspiel von Karl Eberwein gefunden, in welchem unser Lied allerdings ohne Komponistennennung erscheint. Die Nachricht[4]), die ich erhielt, lautet: »Das Singspiel von Karl Eberwein, in welchem das Lied »Ach wie ist's möglich dann« aufgenommen ist, heißt: »Die schöne Ruhlaerin« und ist nur dreimal in Weimar aufgeführt worden, 23. Mai — 4. Nov. 1857.« Eberwein muß also gewußt haben, daß dieses Lied in Ruhla bodenständig ist und hat es daher, um die Echtheit des Kolorits zu wahren, in seinem Singspiel verwandt.

Fast um dieselbe Zeit (ungefähr 1859) erschien eine »Festouvertüre«, opus 51, von Eduard Lassen, der als Nachfolger Fr. Liszts im Jahre 1858 in Weimar Hofmusikdirektor wurde. Das Hauptthema dieser »Festouvertüre« ist das Lied »Ach wie ist's möglich dann«. Es ist anzunehmen, daß der Königlich-Württembergische Hofkapellmeister Fr. W. Kücken diese Ouvertüre während seiner Amtstätigkeit zu Gesicht bekommen oder zum mindesten von ihr gehört hat. Warum hat er keinen Einspruch gegen die Verwendung »seines« geistigen Eigentums erhoben! Setzte doch in dieser Zeit schon eine starke Bewegung für den »Urheberschutz« ein gemäß der englischen Copyright-Acte von 1842. Kücken hätte seinen Einspruch um so eher erheben können, als er schon im Jahre 1843

[1]) »Volkstüml. Lieder der Deutschen«, S. 599.
[2]) »Ein Musterbeispiel zu den Ungenauigkeiten Böhmes in seinem Deutschen Liederhort.«
[3]) Komponist der »Wacht am Rhein«.
[4]) Postkarte vom 8. 2. 1933 an den Verfasser.
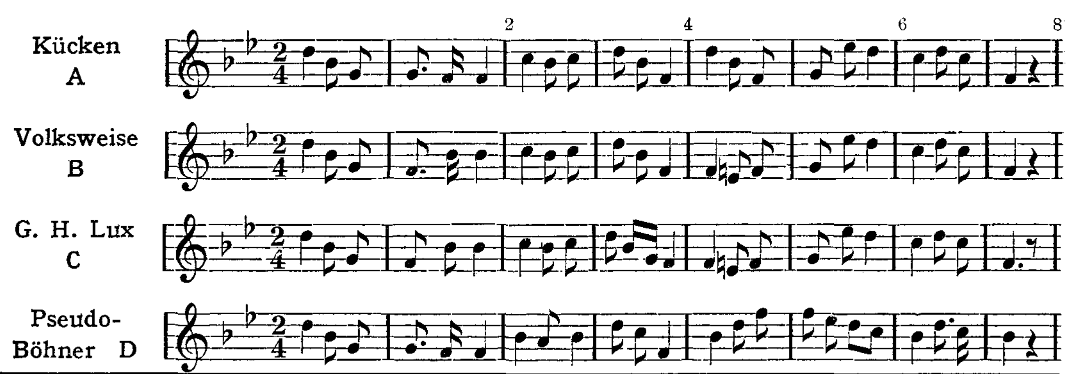
in Paris »mit einer englischen Musikhandlung[1]) einen noch jetzt (1876) bestehenden Kontrakt« schloß, nach welchem seine sämtlichen Kompositionen zugleich für England in London erschienen[2]). Das Lied »Ach wie ist's möglich dann« ist aber in London nicht gedruckt worden. Warum hat K. nicht auch sein Veto eingelegt, als Joachim Raff Ende der 70er Jahre eine »Thüringische Suite«[3]) herausbrachte, deren Mittelteil Variationen über dieses Lied enthält!

Kücken konnte eben mit gutem Gewissen sein Recht auf diese Melodie nicht verteidigen, *denn 20 Jahre, bevor er sich darauf besann, war ja dieses »Thüringer Volkslied« schon im Druck erschienen im Verlag Heinrich Dietrich-Leipzig*[4]) unter folgendem Titel: »Ach, wie ist's möglich dann« (Wortlaut von Helmine von Chezy), *Tonweise von Georg Heinrich Lux, 1. Werk,* für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.« (Ende der 70er Jahre gab der Verlag eine Bearbeitung für Männerchor von Clemens Schreiber heraus; er schützte diese Bearbeitung der Originalweise durch Hinweis auf § 4 des Gesetzes vom 11. Juni 1870.)[5]) Das »Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker« von Fr. Pazdirek[6]), Band L, führt das Lied unter G. H. Lux' Autornamen ebenfalls an. Ein Schreiben des Inhabers des Verlages Franz Dietrich, Herrn Stahr, bestätigte meine Annahme von der Autorschaft des Kantors Georg Heinrich Lux.
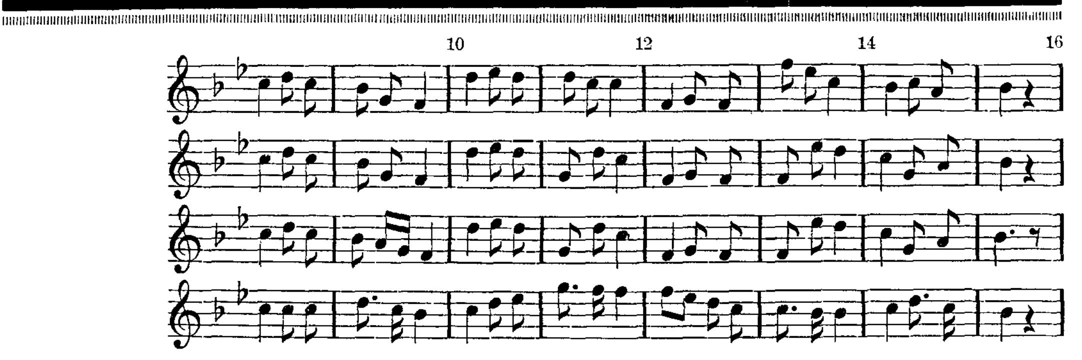
Bevor ich nun noch einige Hinweise und Beweise für Lux bringe, möchte ich die Lesarten unserer Melodie zusammenstellen, um die Luxsche Originalweise mit den anderen zu vergleichen. Es erschien nämlich, um die Verwirrung vollkommen zu machen, um 1860 noch ein Druck in Berlin bei Pary als Nr. 7 der Sammlung »Beliebte Volkslieder mit Begleitung«[7]) unter Böhners Autornamen. Diese Fassung halte ich aber nach meiner Kenntnis Böhnerscher Harmonisierung für eine Bearbeitung seinerseits, wenn nicht sein Name überhaupt nur als Reklameschild benutzt worden ist. B. hat in Berlin einzig mit dem Verlag Traugott Trautwein in Verbindung gestanden.

Nachstehend führe ich nun die Melodie unseres Liedes in den zwei Lesarten an, wie sie Böhme im II. Band »Erk-Böhme Liederhort« auf Seite 373 gibt, dazu die Luxsche Tonweise und die Pseudo-Böhnersche Melodie. Der leichteren Orientierung halber notiere ich die vier Weisen in der gleichen Tonart.

»Ach, wie ist's möglich dann.«



[1]) Verlag Novello.
[2]) Mendel: Musik. Konversationslexikon 1876, Bd. 6, S. 176.
[3]) Bei Ries & Erler, Berlin.
[4]) Heutiger Verlag: Franz Dietrich, Inhaber Willy Stahr.
[5]) Betrifft: Mechanische Vervielfältigung und Abschreiben.
[6]) Erschienen: 1904.
[7]) Heutiger Verlag: Rühle, Leipzig.



Vergleicht man diese vier Melodien miteinander, so fällt selbst dem Laien auf, daß die Melodie B, also die vom Volk zurechtgesungene, sich fast Note für Note mit der Melodie C deckt. Ganz charakteristisch sind z. B. Takt 2, 5, 12, 14 und 15. Der Rhythmus der Melodie C in den Takten 2, 4, 8, 10, 16 weicht von dem der anderen drei erheblich ab. Interessant, wie der Volksmund bei Takt 2 (♩♪ ♩♪ ♩) die gleiche rhythmische Erleichterung sich zurechtgemacht hat (♩. ♪ ♩) wie z. B. im »Deutschlandlied« (... von der Maas bis an die Memel). Melodie D dagegen kann als Variante von Melodie A in seiner melodischen Linie bezeichnet werden. Zugegeben, daß Kücken auch den Text komponiert hat, so kann seine Melodie, die 1876 erschien, eine Assonanz der Originalweise bedingt durch deren Verbreitung sein, abgesehen von den Anfangstakten, die ja ebenfalls nach seinem eigenen Geständnis Anlehnung an das Fescasche Streichquartett zeigen. Zu beweisen bleibt aber immer noch, auf welche Art die Kückensche Komposition aus dem Schreibtisch bzw. Papierkorb von Schwerin nach Jena zu den Studenten gekommen sein kann. Merkwürdig, daß auch W. Tappert dieses fehlende Glied in der Kette seiner »Beweise« übersehen hat. Wenn T. selbst das Vorhandensein des Originals von Lux unbekannt geblieben ist, müßte ihn doch ein Schreiben von Friedrich Lux[1]), dem seinerzeit nicht unbekannten Hofmusikdirektor und Komponisten, dem Sohn von G. H. Lux, stutzig gemacht haben. Friedrich L. teilte in diesem Briefe[2]) Herrn T. mit, daß sein Vater der Komponist dieses Liedes sei, und daß auch das Lied seit langem im Druck erschienen wäre. T. ist auf diese Angelegenheit gar nicht eingegangen. Der alte G. H. Lux konnte nicht mehr für sich zeugen. Er war schon 1861 verstorben und hat seinen Freund Joh. Ludw. Böhner nur um ein Jahr überlebt. Aber außer dem noch lebenden Zeugen Friedrich L. war noch ein steinerner da, nämlich das Grabdenkmal, das die Ruhlaer Bevölkerung ihrem alten Kantor gesetzt hatte. Das Denkmal trägt folgende Inschrift:

»Georg Heinrich Lux, Organist in Ruhla,
Komponist des Thüringer Volksliedes
„Ach wie ist's möglich dann . . .“
geb. den 2. Februar 1779, gest. den 16. Januar 1861.«

Dieses Zeugnis registrierte Tappert noch mit ironischen Sätzen. Nur um aus Lokalpatriotismus sich der Lächerlichkeit preiszugeben, haben die Ruhlaer Stadtväter ihre Erlaubnis zur Denkmalssetzung gewiß nicht gegeben.

Daß die Volksliedforscher unserer Zeit dem T.schen Beweise auch nicht mehr vorurteilslos gegenüberstehen, beweist z. B. u. a. eine kleine Volksliedersammlung[3]) von Prof. Johannes Bolte und Prof. Max Friedländer, wo unser Lied mit dem Titel »Treue Liebe« als »Neuere Volksweise, um 1840« angegeben ist.

[1]) * 1820 in Ruhla, † 1895 in Mainz.
[2]) Siehe: Tappert-Nachlaß.
[3]) »Heimatklänge« (Deutsche Lieder), Furche-Verlag, Berlin.

Und nun noch einige ethnische Hinweise.
Ein Zeitgenosse Lux' und Böhners, der Thüringer Heimatdichter Alexander Rost, machte den Chezyschen Text zur Grundlage einer Heimatdichtung, die mit folgenden Worten beginnt:

»Ach, wie ist's möglich dann,
daß ich dich lassen kann,
wo meine Wiege stand,
Thüringer Land! ...«

Der Thüringer Heimatschriftsteller H. Heinz[1]) berichtet vom »Spinngang« und der »Lichtstube« des vorigen Jahrhunderts, daß das »alte Thüringer Lied«: »Ach, wie ist's möglich dann« bei den regelmäßigen Zusammenkünften der Unverheirateten stets gesungen wurde; vielleicht auch ein Beweis für das Arteigene und Bodenständige, das diesem Liede innewohnt.
Ein Kenner von Musik und Musikern Thüringens, der hochbetagte herzogliche Musikdirektor S. Thalheim aus Gotha, ist der Auffassung[2]), daß diese Weise ihre Heimat nur im Thüringer Land haben kann, da 1. in seiner Jugendzeit (um 1860) der Text in seiner alten Fassung sowohl wie in der neuen (Chezy) auf die neue Weise gesungen worden sei, und daß 2. dieses Lied das am meisten und liebsten gesungene in den mitteldeutschen Gauen gewesen, und daß 3. selbst der Thüringer Bauer, dessen musikalische Betätigung es sogar auf instrumentalem Gebiet in Kirchenorchestern zu ansehnlichen Leistungen gebracht hat, ein feines Empfinden für heimatliche Kunst habe. Er hat auch in seiner Sippe auf die Pflege heimatlicher Lieder besonderen Wert gelegt.
Vergleicht man noch einmal das »pro und contra Kücken«, dann dürfte trotz Tappert der Beweis *für* die Autorschaft K.s ins Schwanken geraten sein. Die Waage neigt sich zugunsten des kleinen Schulmeisters Georg Heinrich Lux. Und nun erbringe man neue Beweise für oder gegen Lux. Für den Thüringer bleibt das Lied dennoch sein »Thüringer Volkslied«.

WER HAT RECHT?

Im Aprilheft 1934 der »Zeitschrift für Musik« schrieb Dr. Fritz Stege über die Oper »Michael Kohlhaas« von Paul v. Klenau:

»Zunächst aber ist festzustellen, daß die Musik nicht im »Zwölftonsystem« geschrieben wurde, wie in der Presse behauptet wurde. Das ist nämlich der neueste Trick gewisser Asphaltjournalisten, irgendwie problematische Werke als »atonal« oder »zwölftönig« auszugeben und sich nun in dem billigen Triumph zu sonnen, als habe die Gegenwart ihren in der marxistischen Vergangenheit geäußerten Ansichten rechtgegeben. An dieser plump ausgelegten Leimrute bleiben aber nur diejenigen kleben, die zu dumm sind,

Im Maiheft 1934 der »Zeitschrift für Musik« erwiderte Prof. Paul v. Klenau:

»Meine Oper »Michael Kohlhaas« ist das erste Werk, in dem tonartbestimmte, Harmonie und Disharmonie verwendende Musik nach dem Prinzip eines Zwölftonsystems geschrieben wurde. Daraus erklärt sich die Tatsache, daß viele Kritiker gar nicht bemerkt haben, daß meine Musik Zwölftonmusik ist. Wer sich aber die Mühe nimmt, die Oper zu analysieren, wird finden, daß abgesehen von den Volksliedern,

[1]) »Thüringen«, Ein Heimatbuch, herausgeg. von E. L. Schellenberg, Leipzig 1923.
[2]) Mitgeteilt in einer Unterhaltung zwischen Th. und dem Verfasser im Jahre 1929.

um diesen Schwindel zu durchschauen. Nein, Klenaus Musik zu dem von ihm selbst originalgetreu dramatisierten Kleist-Stoff ist weder atonal noch im Zwölftonsystem geschrieben, sie verrät zeitweilig tiefe Empfindung und gewinnt bei mehrfachem Hören durchaus.« dem Choral und der Luther-Fuge meine Musik überall dem Gesetz der Reihenfolge folgt und daß in der Oper *keine einzige* Note vorkommt, die nicht aus einer der jeweilig zugrunde liegenden sieben Zwölftonreihen abgeleitet werden kann.«

* RUNDFUNK-KRITIK *

BERLIN: Noch in den Rahmen der Strauß-Feier fügte der Reichssender Berlin eine sinfonische Dichtung »Nächtliche Wanderung« von *Kurt Stiebitz*, der sich mit diesem Werke mehr als fähiger Schüler dieses Meisters, denn als selbständig Schaffender ausweist. *Gerhard Frommel* zeigt mit seinen »Variationen über ein eigenes Thema« größere Selbständigkeit. Ein Thema, das als Einfall bestehen kann, wird im Verlauf weniger abgewandelt als immer neu bestätigt; die beiden letzten Variationen lassen an Originalität und Spannung merklich nach, aber durch den breiten, hymnisch gesteigerten Schluß wird die Linie des Anfangs wiederhergestellt, so daß die ansprechende und innerlich begründete Wirkung des Ganzen außer Frage steht. *Otto Frickhoeffer* hatte das Werk mit *Wilhelm Kempffs* »Friedericianischer Ouvertüre« zu einer nach Programm und Ausführung hochwertigen Sendung zusammengestellt.

Klavier- und Kammermusik

Der musikalische Fortschritt war in den Programmen des Reichssenders Berlin durch mehrere typische Werke spekulativer Tendenz vertreten. *Hermann Reutters* Klaviervariationen über das Lied »Schlaf, Kindlein, schlaf« sind in ihrer spielenden, dem Gegenstand angemessenen Haltung, in der Subtilität des Satzes zu den gelungensten Produkten dieser Richtung zu zählen. *Hugo Herrmann* überzeugt am stärksten in seinen »Meditationen nach einem gregorianischen Thema« op. 86 für Klavier, in denen das subjektiv lyrische Element überwiegt; zwar in spürbarer Abhängigkeit von Debussy, dessen harmonische Farben und Ostinatoformeln stark durchklingen, sind fünf charakteristische Tonsätze von scharf ausgeprägtem Gefühlsgehalt und unleugbarer geistiger Besonderheit geschaffen. In zwei früheren Werken, dem Concertino für Violine und Klavier op. 5 und dem Klaviertrio op. 31 verbirgt sich der Affekt hinter einer recht künstlich anmutenden Klangfassade, die sich barocker Ornamente gar zu ausgiebig bedient, so daß es zu keiner befriedigenden Wirkung kommt. Zwei Sonatinen, eine sehr ansprechende, in kleinsten Proportionen gehaltene von *Rudolf Wagner-Regeny* und eine an Ausdehnung und Substanz überlegene von *Ernst Pepping*, zeigen vorwiegend formale Eigenschaften; besonders Peppings Werk enthält bei aller Verleugnung persönlich seelischer Ausdruckstendenzen eine gesunde und feinfühlige Musikalität, die von sich aus Spannung und Leben schafft. *Ernst Roters* »Capricci« Werk 1 zeigen nicht dieses bewußte Streben nach unbedingter Originalität, dafür aber eine schöne Solidität des Könnens und einen sicheren Geschmack. Noch mehr gibt der Komponist mit seinem Opus 4, sechs Variationen und Fuge über ein bretonisches Thema; der weite Spielraum, den die Variationenform der Phantasie und dem Gefühl gewährt, ist in lebhaft kontrastierenden Sätzen glücklich ausgenutzt, die Fuge steigert sich zu großem musikalischen und pianistischem Effekt. Die romantischen Meister des Klaviers sind als Vorbilder einbezogen. Reger, die unvermeidbare Brücke zur Gegenwart, bestimmt weitgehend die Form; es bleibt aber ein durchaus zeiteigener Wille zu bündiger Sachlichkeit des Ausdrucks, der Dunkelheit und Überschwenglichkeit vermeidet und eine gesunde Mittellinie einzuhalten weiß. Eine Sonate für Oboe und Klavier von *Sigfried Walter Müller*, die sich an ähnliche Kompositionen von Joseph Haas anschließt, ist als dankbare und gediegene Spielmusik zu erwähnen.

Polnische Musik

Aus dieser Landschaft hat der Deutsche kaum mehr als den einen Eindruck: Chopin, und er kennt damit Art und Wesen dieser sehr selbständigen und in festen Tiefen gegründeten Kunst, keineswegs aber ihren Erscheinungsreichtum. Die Stunde, die der Berliner Sender polnischen Meistern einräumte, gab in dieser Richtung beachtliche und allgemeinbedeutende Aufschlüsse. Nach dem Romantiker *Moniuszko*, einer in ihrer tiefen und unzweideutigen volklichen Bestimmtheit unserem Schumann verwandten Natur, hörte man drei zeitgenössische Komponisten: auf entgegengesetzten Wegen wandeln mit ihren Liedern der im Folkloristischen haftende, mit der Schlichtheit strophischer Formen wirkende *Stanislaw Niewiadomski* und der mehr kosmopolitisch eingestellte, über eine ungleich größere Varietät der Mittel und einen stärkeren gesanglichen Fluß verfügende *Karl Szymanowski*. Noch mehr als diese fesselte als Interpret eigener Klaviermusik *Ludomir Rozicki;* seine im Stile brillanter Podiumsmusik gesetzten Etüden und Impressionen setzen die Linie Chopins, die Synthese polnischer und französischer Elemente in die Gegenwart fort. Da aber hier wie fast überall die Mittel Debussys in der Hand des Nachahmers ins Formelhafte entarten, darf die kraftvolle rhythmische Bewegtheit und das frei ausströmende Temperament dieser Musik als wesentlicher gelten als ihre klanglich ästhetisierende Absicht; der blendende Klaviersatz ist als unbedingter und heute nicht häufiger Vorzug besonders anzumerken.

Werner Oehlmann

LEIPZIG: Am Reichssender Leipzig hat sich aus Mitgliedern des Leipziger Sinfonie-Orchesters ein »*Leipziger Kammerorchester*« unter Leitung von *Hans Weisbach* gebildet, das bisher zweimal hervorgetreten ist, einmal mit alter Musik (Vivaldi, Konzert für drei Violinen) und Haydn, Konzert für Cembalo (Prof. Pillney), Violine (Max Krämer) mit Streichorchester. Das andere Mal brachte die neue Vereinigung eine interessante Suite nach Klavierstücken von Galuppi (1706—1785) zu Gehör, die von *Carl Stueber* geschickt für kleines Orchester eingerichtet worden ist. Außerdem wurde das Streichquintett in G-dur, op. 111, von Brahms in chorischer Besetzung zu Gehör gebracht, ein Versuch, der manchen Stellen zwar leuchtendere Farben verleiht, aber die eigentliche Durchsichtigkeit der kammermusikalischen Form vielfach zerstört. Wohlgelungen war ein *Robert-Schumann-Abend*, der mit der unter Weisbach gespielten C-dur-Sinfonie, dem von *Gerda Nette* vorgetragenen Klavierkonzert und dem von *Edith Heidenreich-Laux*, *Henriette Lehne*, *Wilhelm Ulbricht* und *Philipp Göpelt* gesungenen »Spanischen Liederspiel« in die romantische Welt Schumanns führte. Ein *Heinrich-Schütz-Abend*, den der Leipziger Universitätskantor *Friedrich Rabenschlag* mit seinem *Madrigalkreis Leipziger Studenten* mit lateinischen und deutschen Motetten und einigen von *Anni Quistorp* gesungenen »Geistlichen Konzerten« bot, vermochte auch im Rundfunk etwas von der erhabenen Weihe dieser eigentlich dem Gotteshaus vorbehaltenen großen Kunst verspüren zu lassen. Auch der zeitgenössischen Musik wurde eifrige Pflege zuteil. Von dem Hallenser Komponisten *Hans Kleemann* gefiel eine vom Komponisten (Violine), *Otto Kleist* (Cello), *Else Koegl* (Harfe) vorgetragene melodiöse Suite. Von der Schweizer Komponistin *Anna Hegner* hörte man in Stücken für Violine und Klavier, von *Heinrich Pestalozzi* in Klavierstücken »Elfen und Zwerge« ansprechende, auf romantischem Boden gewachsene Hausmusik. Zeitgenössische Orchesterwerke brachte *Hilmar Weber* zur Aufführung; *Zilchers* Variationen über die deutsche Nationalhymne, *Pfitzners* Vorspiel zu »Christelflein«, *Georg Kiessigs* »Totentanz«, »Neue Tänze« von *Hermann Ambrosius*, *Fritz Holtzwarts* Suite in alten Formen, *Theodor Blumers* »Volksliederphantasie« und die von *Elsa Schumann* gesungenen »Geistlichen Hirtenlieder« und »Altdeutschen Minnelieder« des jetzt 60jährigen *Georg Göhler* waren die reiche und erfreuliche Ausbeute einer Nachmittagssendung. Eine sehr beachtenswerte, aber leider um die mitternächtige Stunde gebotene Sendung ließ junge *Dresdener Komponisten* zu Worte kommen. Neben den Morgenrot-Variationen von *Gottfried Müller* vermochten die sinfonische Dichtung »Münchhausen« des 19jährigen *Hans Hendrik-Wehding*, sowie zwei Sätze einer »Sinfonia concertante« von *Willy Kehrer* und Kanon, Melodie und Passacaglia aus der Oper »Das heilige Wasser« von *Hans Richter-Haaser* zu fesseln. Willy Kehrer und Hans Richter-Haaser erwiesen sich beide an der Spitze der Dresdener Philharmonie als begabte Dirigenten.

Wilhelm Jung

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

KONZERT

BASEL: Zum Schlusse der Konzertsaison brachten *Basler Kammerchor* und *Kammerorchester* unter *Paul Sacher* das neueste Werk des Schweizer Tondichters *Conrad Beck* zur Uraufführung. Als textliche Vorlage hat sich der Komponist eine Anzahl aus den Mahn- und Trostsprüchen des Angelus Silesius gewählt und sein in zwei Teile gegliedertes Werk »*Oratorium*« benannt. Beck ist hier vom abstrakten Konstruktivismus früherer Werke wesentlich abgerückt und überläßt dem rein »Gefühlsmäßigen« einen breiteren Raum. Die Chorsätze sind meisterhaft gearbeitet, von manchmal hinreißendem Schwung, und verraten die Vertrautheit mit der Behandlung der menschlichen Stimme. Das Orchester hat zumeist begleitende Funktionen zu erfüllen. Einige Längen des ersten Teiles sind dem Werke nicht förderlich; dagegen wirkt die zweite Hälfte geschlossener und einheitlicher. Paul Sacher setzte sich überzeugend für eine authentische Wiedergabe ein. Der verstärkte Kammerchor, das Orchester, die Solisten *Ria Ginster* (Sopran), *Maria von Basilides* (Alt) und *Fritz Lechner* (Bariton) leisteten Außerordentliches.

Kurt Layher

DUISBURG: Im Brennpunkt der jüngsten Konzertwochen standen zwei Ereignisse von besonderer Geltung: der »Tag junger Kunst« anläßlich der Weihe des neuen Museums mit der westdeutschen Erstaufführung der neuen Sinfonie Hindemiths »Mathis der Maler« unter des Komponisten Stableitung und die Wiedergabe des Oratoriums »Der jüngste Tag« von Otto Jochum mit *Otto Volkmann* als Dirigenten und einem Aufgebot von fünfhundert Mitwirkenden. Unsere Industrie- und Handelsstadt, die es im Gebiet der Rhein-Ruhr-Gabelung schon immer mit der Pflege zeitgenössischer Kunst ernst genommen hat, hielt sich darum verpflichtet, hier sogleich auch die von Furtwängler aus der Taufe gehobene Arbeit Hindemiths öffentlich zur Debatte zu stellen. Die dreisätzige Suite, deren musikalischer Inhalt Matthias Grünewalds Isenheimer Altarbilder (Engelkonzert, Grablegung, Versuchung des heiligen Antonius) als Klangerlebnis deutet, hat des Komponisten kühn-linearen Schaffensstil mit altem Liedgut in Berührung gebracht und auf diesem Wege seine ehedem eigenwillig motorisierte Fädenüberschneidung einem höheren Kunstwillen dienstbar gemacht. Der Dirigent konnte das sattelfest und biegsam spielende Städtische Orchester zur Entfaltung pompöser Steilungen und farbiger Kontraste mit Gewinn einsetzen. *Otto Volkmanns* gesundes Temperament diente Mussorgskys »Bilder einer Ausstellung« (instrumentiert von Ravel) und Beethovens Zweiter mit starkem Gefühlsimpuls durchsichtig profiliert. Die gleichen künstlerischen Eigenschaften konnten sich bei Jochums Oratorium »Der jüngste Tag« bewähren. Die Tatsache des disziplinierten Einsatzes mehrerer Chöre (Städtischer Gesangverein, verstärkt durch Mitglieder des Männergesangvereins Duisburger Sängerbund, Chor des Städtischen Konservatoriums und Damenchor des Städtischen Gesangverein Hamborn, Knabenchor der Merkatorschule) rückte überdies Volkmanns erfolgreiches Ringen um ein opferwilliges Mitstreiten breiter Volksschichten zum Dienste an der eindringlichen Lösung größter Konzertaufgaben in die Erscheinung. Naturgemäß mußte das wirksam gegliederte Crescendo des Schlußsatzes (Auferstehung und Gericht alles Fleisches) die Krönung des sorglich überfeilten gestrafften Spiels der Kräfte bringen, dem sich *Helscha Ingnaschak*, *Gertraud Lucas*, *Josef Witt*, *Johannes Willy* und *Fred Drissen* mit hochwertigen solistischen Leistungen einordneten. Das verstärkte Städtische Orchester und *Josef Tönnes* (Orgel) hatten nicht weniger Anteil an dem mitreißenden Finale des Konzertwinters. Voraufgeschickt war ihm ein Sonderkonzert, das *Hermann Meißner* als Gastdirigent aus Mülheim betreute. In der Verpflichtung mochte die Stadtverwaltung ihren Dank zum Ausdruck bringen wollen, daß Meißner das Duisburger Städtische Orchester stetig für seine Mülheimer Städtischen Konzerte heranzog. Im Rahmen dieses interessanten Abends erfreute die stimmungssatte Deutung der C-dur-Sinfonie Schuberts, *Karl Hermann Pillneys* gediegene Ziselierung des D-dur-Klavierkonzerts von Haydn und *Tönnes* gewandtes Bachspiel in der d-moll-Toccata und Fuge, die Pillney für großes Orchester instrumentierte, womit Meißner Gelegenheit gegeben war, durch gestufte Farbenabsetzung das wuchtig gefügte Liniengewebe wirksam abzuleuchten. Volkmanns starke innere Spannungen für akustisch-originelle neue Musik konnten sich während der örtlichen Erstaufführung der

Sinfonischen Suite Max Trapps jugendlich erfrischend ausleben. Regers Mozartvariationen wurden übersichtlich gezeichnet. *Wilhelm Backhaus* schließlich spielte Brahms' d-moll-Klavierkonzert mit der bei ihm gewohnten manuellen Untadeligkeit zwingend beseelt. Im Stadtteil Hamborn gab es noch eine Aufführung des dortigen Städtischen Gesangvereins (Händels »Semele«), die Volkmann in der Neufassung von Alfred Rahlwes mit *Ria Ginster*, *Margret Lindström*, *Heinz Marten* und *Albert Fischer* umsichtig und blühend belebt nachgestaltete. *Max Voigt*

HAGEN: Der zweiten Halbzeit des Musikwinters gaben drei Instrumentalkonzerte das Gepräge: *Pfitzners* Romantische Kantate, Bachs Matthäus-Passion und *Beethovens* Neunte. Für die gewaltigen Aufgaben setzte sich Musikdirektor *Hans Herwig* mit gewohntem Eifer ein und erzielte dank seiner starken Einfühlungsgabe hochwertige Resultate. An allen Abenden war der Städtische Gesangverein seine verläßliche Stütze. In der »Neunten«, die zu Ehren des Führers am Vorabend seines Geburtstages erklang, wirkte erstmalig der neugegründete, etwa 600 Stimmen starke Volkschor mit, der dem Werk einen prächtigen Ausklang sicherte. Die Soli sangen tüchtige einheimische Kräfte. In der Romantischen Kantate stellten *Else Sührmann*, *Gertrud Freimuth*, *Andre Kreuchauf* und *Ewald Kaldeweier* das Solistenquartett, während für die Passion *Marg. von Winterfeldt*, *Marg. Patt*, *Ludwig Matern*, *Karl Heinz Lohmann* und *Otto Geib* gewonnen waren. Die Orgel bediente stets zuverlässig *Werner Blauel*. — An weiteren Sinfonieabenden hörte man die Eroika und das Violinkonzert von Beethoven, gespielt durch den ausgezeichneten Geiger *Anton Schoenmaker*, Brahms Erste und die Zweite Londoner Sinfonie (D-dur) von Haydn, und von *Grete Milzkott* sauber und beseelt dargeboten das C-dur-Klavierkonzert von Beethoven. Begrüßenswert ist das Eintreten *Hersigs* für »zu Unrecht vernachlässigte Komponisten«, von denen *Strässer* mit seinem »Prolog«, *Graener* mit der hochpoetischen Waldmusik und der einheimische *Carl Seidemann* als gediegener Sinfoniker (2. Sinfonie mit Variationen über »Innsbruck, ich muß dich lassen«) zu Worte kamen. — Die Reihe der städtischen Kammerkonzerte bestritten das auf klassiche Kunst feinstens eingestellte Seidemann-Quartett, die Bläser des städtischen Orchesters (Thuilles Sextett, Brahms' Horntrio und Klarinettensonate), die Sopranistin *Ella Döringhaus* und *A. Schoenmaker* (Violinsonate), die, mit *Hersig* am Flügel, Richard Strauß ein Geburtstagskonzert darbrachten. Bemerkenswert war auch ein Konzert der höheren Knabenschulen unter Dr. *Helmuth Laue* mit einer glanzvollen Aufführung der Festwiesenszene. Außerhalb des städtischen Rahmens ließ sich der treffliche Dresdener Geiger *Willibald Roth*, mit *Margret Bueren* am Flügel, hören; *Grete Katz* und *Hermann Schäfer* spielten Bachs c-moll-Konzert, Brahms' Haydn-Variationen und Regers Beethoven-Variationen an zwei Flügeln. *Heinz Schüngeler*

HAMBURG: *Eugen Jochum* schloß die Reihe der philharmonischen Konzerte mit der Neunten Sinfonie von Beethoven ab, die hier zum erstenmal unter seiner Führung und mit dem neuen Staatsorchester erklang. Seine Wiedergabe ruht auf anderer Grundformung als diejenige Dr. Mucks, der zuletzt die traditionelle künstlerische Gestaltung des Beethovenschen Werkes betreute. Die Spannkraft des Temperaments, aktiver Impuls und eine im ganzen romantisch warmblütig gerichtete Empfindung sind bei Jochum die Tragpfeiler der sinfonischen Wirkung, die im einzelnen noch reifen und wachsen kann, aber in der Gesamtanlage ihren Wertgehalt erkennen läßt. Nach achtjähriger Unterbrechung wurde wieder ein »Vereinskonzert« von der philharmonischen Gesellschaft veranstaltet, mit dem wieder eine alte Tradition aufgenommen wurde und das zugleich, am Ausklang der Saison, bereits für die kommende Spielzeit warb, um ihr die wünschenswerte und notwendige Beteiligung zu sichern. In die Leitung teilten sich *Eugen Jochum* und Chordirektor *Dr. Hans Hoffmann*, die weniger bekannte und aufgeführte Werke brachten, die erste Sinfonie von Bruckner, die zu Unrecht in den Konzertprogrammen erheblich zurücksteht, und das Dettinger Tedeum von Händel, in dem sich Hans Hoffmann als tüchtiger, impulskräftiger und gewissenhafter Chorleiter vorstellte. Mit dem ersten größeren Konzert trat die neu gebildete Chorgruppe Kolbe, die hier mit ihren Veranstaltungen praktisch und künstlerisch für volksmusikalische Ziele der Zeit wirken will, an die Öffentlichkeit. Sie faßt eine Anzahl einheimischer Chöre, den Volkschor und Chorverein, den Sängerbund »Vorwärts«, ferner Sänger aus Blankenese und Bergedorf-Lohbrügge zusammen, die unter Leitung von *Gustav Kolbe* mit

frischem Stimmenmaterial, guter Textbehandlung und sauberen dynamischen Wirkungen sangen. Die Ausgeglichenheit der Gesamtwirkung wird sich bei weiterem Zusammenwirken und -arbeiten des großen Chorapparates noch mehr festigen. Man brachte eine Reihe recht guter moderner Chöre von Kießlich, Uthmann, Weigmann, die textlich und musikalisch zeitkünstlerische Beziehung atmen. Einen Armin-Knab-Abend gaben *Mathilde Weber* (Gesang) und die Pianistin *Maria Niebauer* (Würzburg) in kleinerem Rahmen, aber mit starkem Erlebnisklang. Der »intuitive«, wieder gegenwartskräftige Zug der Knabschen Liedfassung wird jetzt noch viel klarer kenntlich, gerade an den vielen Liedern, die noch aus einer Zeit stammen, in der sich nachromantische Ausdrucksarten so stark differenzierten, und Knab wieder zu Schlichtheit und ungekünstelter Kraft der Empfindung fand. Das Kampfbund-Orchester schloß die Reihe seiner acht Kammerkonzerte und damit sein erstes Konzertjahr, das auf fleißige und ertragreiche künstlerische Arbeit unter Leitung von *Konrad Wenk* im Dienst der örtlichen Aufgaben der jungen Orchestervereinigung zurückblicken kann, mit einem *Mozart-Abend* ab. *Max Broesike-Schoen*

HERNE (Westf.): Seit etwa Jahresfrist betreut hier der bekannte Komponist *Georg Nellius* den Städtischen Chor, mit dem er u.a. die »Jahreszeiten« und den Schlußchor der Neunten Sinfonie Beethovens zur Aufführung brachte. Als mitwirkende Instrumentalkörper standen ihm das Städtische Orchester Hagen und des Ruhrlandorchester zur Verfügung. *Paul von Szent-Györgyi* setzte sich stilkundig für Beethovens D-dur-Violinkonzert ein. Die einheimischen Männerchöre pflegten mit besonderer Liebe Vokalkompositionen von Georg Nellius und wagten aus diesem Grunde die Bewältigung ungewohnter, schwieriger Aufgaben. Im Vordergrund standen eindrucksvolle Darbietungen der »Deutschen Messe« und aus dem westfälischen Liederzyklus »Ruhrgold«.
Max Voigt

MÜNSTER: Die zweite Winterhälfte begann mit einem großangelegten Barockfest, das mit einem Festkonzert unter Musikdirektor *Jochum* eröffnet wurde. Das 1. und 5. der unvergleichlichen Brandenburger Konzerte Bachs, sowie ein reizendes Konzert für Harfe und Orchester von Händel nebst dem prächtigen Concerto grosso für 4 Orchesterchöre von Stöltzel (Wie müssen wir heute das Können dieser »Kleinmeister« des 18. Jahrhunderts bewundern!) waren die Instrumentalkompositionen, deren Solopartien von *Hilde Göhre* (Cembalo) und Mitgliedern des Städtischen Orchesters ausgeführt wurden. Dazu sang *Thea Consbruch* Gesangswerke von Tunder, Buxtehude und Schütz. In einem zweiten Abend wurden vom Göhre-Trio Kammermusikwerke von Händel, Bach und Buxtehude in ausgezeichneter Form dargeboten, während die Laienspielgruppe des Muckermannschen Frauenchores Lied- und Instrumentalsätze hauptsächlich von Komponisten des 17. Jahrhunderts zu Gehör brachte. Gewissermaßen eine Ergänzung dieses Festes bildete ein Barockabend der Westfalenschule für Musik unter Leitung des Unterzeichneten, der Concerti grossi von Scarlatti und Händel, sowie die Hochzeitskantate »Weichet nur, betrübte Schatten« und das 4. Brandenburgische Konzert von Bach brachte. Im 6. Musikvereinskonzert gelangte eine Serenade des einheimischen Komponisten R. Greß zur Uraufführung, die hauptsächlich ein altdeutsches Minnelied variiert, und zur Erstaufführung die 6. Sinfonie von Attersberg, eine leider recht äußerliche Musik, deren instrumentaler Aufwand in keinem Verhältnis zum Inhalt steht. *R. Metzmacher* spielte außerdem das Cellokonzert von Dvorak. Im 7. Konzert spielte der ausgezeichnete einheimische Pianist *H. Enßlin* das Mozartsche Krönungskonzert, während Musikdirektor *Jochum* mit der Fünften von Bruckner eine glänzende Orchesterleistung bot. Im letzten Konzert endlich verabschiedete sich Jochum, der nach Frankfurt a.M. berufen wurde, mit einer hervorragenden Aufführung des Oratoriums seines Brudes *Otto* »Der jüngste Tag«, in dem namentlich die vom Dirigenten großartig gesteigerten Chöre des letzten Teiles packten. Solisten waren *Ria Ginster*, *Toni Wingels*, *Hans Butzon*, *Joh. Willi*, *Fred Drissen*). Von sonstigen Veranstaltungen ist hervorzuheben ein Abend des *Elly Ney-Trios*, das Schumann, Haydn und Beethoven vollendet spielte, ein Klavierabend von *Erdmann* mit Bachs Goldbergvariationen, ein Konzert des Reichsorchesters des Deutschen Luftsports unter *Schulz-Dornburg*, der als früherer Münsterscher Generalmusikdirektor begeistert begrüßt wurde (hervorzuheben die sehr fein interpretierte »Musik für Orchester« von Stephan), und die Massenaufführung der Kantate »Von Deutscher Not« von Nellius (1700 Mitwirkende!), die von der Gauleitung West-

falen-Nord veranstaltet und von Musikdirektor *Lamberts* mit ausgezeichneter Beherrschung der Chormassen geleitet wurde.

Erich Hammacher

OPER

FRANKFURT A. M.: Das *Frankfurter Opernhaus* hat die Spielzeit 1933/34 gegen Ende Juli abgeschlossen. Das letzte Quartal dieses Bühnenjahres brachte als bemerkenswerteste Ereignisse die Uraufführung der heiteren Oper »*Münchhausens letzte Lüge*« von Hansheinrich Dransmann und einen Abend mit drei *Tanz-Premieren*. Über das Stück von Dransmann und seine Frankfurter Darbietung hat hier F. W. Herzog berichtet, über den Tanzabend ist noch einiges zu sagen. Er begann mit dem in Deutschland auch sonst schon bekanntgewordenen Tanzspiel »*Der Dreispitz*« von *Manuel de Falla*, dessen Klangsprache man als eine Mischung spanischer Folklore mit impressionistischer Klangstilisierungskunst bezeichnen kann. Die Partitur ist noch um einige Grade feinfühliger und durchsichtiger als der junge Kapellmeister *Arthur Grüber* sie verlebendigte. Aber gerade weil ein sonst noch wenig erprobter Dirigent mit dieser kniffichen Aufgabe betraut wurde und sie im großen und ganzen eindrucksvoll zu lösen verstand, muß seine Leistung anerkannt werden. Die tänzerische Gestaltung des Stückes besorgte *Lore Jentsch*, die auch sehr anmutig die schöne Müllerin verkörperte. Vielleicht war die Inszenierung im ganzen (unter Mitwirkung von *Ludwig Sievert*) zu sehr auf einen stark übertreibenden Bilderbogenstil hin angelegt, so daß Szene und Klangbild in einen gewissen spezifischen Gegensatz zueinander gerieten. Aber die tänzerischen Soli und Ensembles machten der Führerin Ehre und trugen dem Werk unter Mitwirkung von *Paul Petter* und *Karl Gold* einen Publikumserfolg ein. Dem »Dreispitz« folgte die tänzerische Formung von vier Kanzonen von *Giovanni Gabrieli*, deren konsonante Vielstimmigkeit von der Gästin *Sonja Korty* und der Tanzgruppe des Opernhauses im Geist und Stil der Renaissance mit starker Deutkraft und Plastik in sichtbare Bewegung, Form und Farbe übersetzt wurde. Sonja Korty war auch die tänzerische Gestaltung einer Funkmusik von *Paul Hindemith* für fünf Instrumente (Geige, Kontrabaß, Klarinette, Trompete und Klavier) zu danken, die sie schon früher unter dem Titel »*Der Antiquar*« in Antwerpen vorgeführt hat. Im Laden eines Antiquitätenhändlers erwacht ein mumifizierter ägyptischer Prinz unter den Augen der »Dame« zu neuem, aber kurzem Leben; wenn der Antiquar zurückkehrt, erlischt der Zauber. Vielleicht ist diese Deutung der Musik etwas willkürlich, jedenfalls aber ergeben sich eindrucksvolle Parallelen zwischen der Musik und der »darübergelegten« Handlung sowohl in den zwei motorisch bewegten Außensätzen (Antiquar und Dame) als auch im lyrischen Mittelsatz (Dame und Prinz). Ausgezeichnet, wie Sonja Korty hier die Technik besten alten Balletts mit Spannungen und Formelementen modernen Ausdruckstanzes zu verbinden wußte; ausgezeichnet innerhalb dieses leitenden Stilwillens auch die Leistungen ihrer zwei Partner: *Andreas Volpert* und *Peter Paul Petter*. Fast noch eindrucksvoller bewährte sich diese Synthese von Alt und Neu in ihrer Inszenierung des nach Musiken Rossinis von *Ottorino Respighi* zusammengestellten und instrumentierten Balletts »*Der Zauberladen*«. Das alte, beliebte Motiv vom Spielzeugladen, dessen Puppen lebendig werden, wird vielleicht etwas lang und breit, doch auch sehr reichhaltig und liebenswürdig abgewandelt. In der Wiedergabe triumphierte mit dem ausgezeichneten, vom russischen Ballett her kommenden »Handwerk« der feine Geschmack und die wirklich poetische Einfühlung der Regisseurin. Hier hat auch der Bühnenbildner *Sievert* zur starken, sehr beifällig aufgenommenen Wirkung viel beigetragen. Musikalisch gab *Bertil Wetzelsberger* sowohl dem Hindemith als auch dem Rossini stilkundig sorgsame und warme Prägung. Das Strauß-Jubiläum beging man mit dem »*Rosenkavalier*«, und zwar mit der 150. Aufführung des Werkes in Frankfurt. Zur eigentlichen ganz und gar vollwertigen *Richard Strauß*-Ehrung aber gedieh das Ensemble-*Gastspiel* des Dirigenten *Clemens Krauß*, der Sopranistin *Viorica Ursuleac* und des Baritons *Alfred Jerger* mit *Rosenkavalier*« und vor allem mit »*Arabella*«.

Ganz zum Schluß der Spielzeit kam noch *Hans Pfitzners* »*Palestrina*« in neuer, nunmehr dritter Frankfurter Einstudierung und Inszenierung heraus. Die zweite, 1933 von *Herbert Graf* inszeniert und von *Hans Wilhelm Steinberg* dirigiert, wurde infolge einiger Eigenwilligkeiten von Pfitzner abgelehnt. Die neue, dritte aber steht — das muß um der Wahrheit willen festgestellt werden —, trotz ihrer stärkeren Bindung an die Vorschriften des Meisters jener zweiten noch um vieles nach. Nur die musikalische Ausführung unter dem Taktstock von *Bertil Wetzelsberger* wird der künst-

lerischen Sache in würdiger Weise gerecht. Für das neue Spieljahr verspricht das Frankfurter Opernhaus außer zahlreichen Neuinszenierungen und Neueinstudierungen die Uraufführung der Oper »*Dr. Faust*« von *Hermann Reutter* und die Erstaufführung »*Liselotte von der Pfalz*« von *Ottmar Gerster*.

Karl Holl

WIESBADEN: Auch im Staatstheater ist es recht sommerlich geworden. Man hatte sich als letzte »Neuheit« die in Kassel uraufgeführte Oper »*Nadja*« von *Eduard Künnecke* verschrieben. Ein reißerisches Filmmanuskript wird in Musik gesetzt — das »Giftstück« — im Gegensatz zum Revolverstück — fängt an zu tönen und nach reichlichem Liebesgesang, der die Gefühlsskala von Puccini über d'Albert bis zu Franz Léhar durchläuft, — endet dieses Musikschauerdrama mit nur einer Leiche. Künneckes Musik — und hierauf kommt es ja an — versöhnt mit dem kitschigen Textbuch, weil man auch hier, wie in den meisten seiner Operettenmusiken einen erfindungsreichen Musiker und einen geschickten Instrumentator erkennen kann. Irgendwie klingt es immer und selten verfällt die allerdings zu leicht befundene Musik ins Banale und Langweilige. Warum aber gerade *Karl Elmendorff* sich damit auseinandersetzen mußte, ist nicht ohne weiteres einzusehen. Daß er sich auch für diese Filmoper mit derselben Intensität einsetzte, wie für ein wertvolles Werk, spricht für die Persönlichkeit dieses Dirigenten, der aus einer äußerlichen Angelegenheit eine beinahe ernsthaft zu nehmende Oper immerhin hörbar machte.

Hermann Kempf

* K R I T I K *

BÜCHER

MUSIKLEXIKON *von Prof. Dr. H. J. Moser. Lieferung 11 und 12.* Max Hesses Verlag, Berlin.

Der Weg der Lieferungen führt vom Artikel »Präludium« über »Romantik« (Ende der Lieferung 11) bis zur »Schulmusik«. Man beginnt zu lesen — die Mannigfaltigkeit und Knappheit der Darstellung läßt einen nicht mehr los. Bei »Michael Prätorius« halte ich zuerst still, dann bei »Programmusik« und »Purcell«. Einzigartig die Artikel »Quartett« (vgl. dazu Quintett) und »Quodlibet«. Das Thema »Rassenfragen und Musik« ist erstmals und mit erschöpfender Literaturangabe behandelt, die »musikalische Rechtschreibung« in einer bewundernswert knappen Weise geklärt. Den Höhepunkt der Lieferung bildet die Lebens- und Werkbeschreibung Max Regers. Daß Moser J. Fr. Reichardt einen ausführlichen und gerechten Artikel widmet, sei ihm von Ostpreußen her besonders gedankt. Daß man auch über die »Reichsmusikkammer« das Nähere findet, erweist die Zeitgemäßheit des Nachschlagewerkes, das zum rechten Zeitpunkt der Neuordnung unserer Musikpflege erscheint. Weiterhin fesseln »Renaissancemusik«, »Requiem«, »Resonanz« (neuartig beschrieben), »Rezitativ« und vor allem der umfassende Artikel »Rhythmik«. Hugo Riemann ist ein ausführlicher, dem gewaltigen Gesamtwerk umfassend gerechter Artikel gewidmet. Endlich »Musik der Romantik« — die Krone des Ganzen, gut formuliert, geistesgeschichtlich fest unterbaut und bis in die Gegenwart hinein gesehen. Der Artikel reicht mit der ausgezeichneten Literaturangabe in die folgende Lieferung hinein.

In ihr, der 12., wirkt wiederum die Gunst des Alphabets, Gliederung und Überblick schaffend. Zur Musiksoziologie sind zu zählen die Berichte über »Rundfunk«, »Schallplatte« und »Schulmusik«, deren letzter eine einzigartige Zusammenfassung des schwierigen Gebietes bedeutet. Von den älteren Meistern gehören die drei großen »Sch« der deutschen Barockmusik zusammen: Scheidt, Schein und Schütz. Von den Vertretern der Musikwissenschaft folgen Sandberger, Schering, Schneider, Schünemann kurz hintereinander, von Schaffenden die großen Gegensatzpaare Schillings, Schoeck — Schönberg, Schreker. Aus den systematischen Artikeln seien »Rubato« und vor allem »Rondo« besonders vermerkt; von neuen »Nationalartikeln« der über »Russische Musik«. Von großen deutschen Meistern ist Leben und Werk *Franz Schuberts* ausführlich und erschöpfend beschrieben. — Noch drei Lieferungen — dann wird ein Standardwerk der deutschen Musik vollendet sein.

Müller-Blattau

PAUL FRANK: *Taschenbüchlein der Musik, 30. Aufl., neu bearbeitet von Prof. Dr. Wilhelm Altmann.* Verlag: Carl Merseburger, Leipzig 1934.

Die dritte von Altmann bearbeitete Auflage hält im vollsten Umfang, was der Untertitel des neuesten »Frank-Altmann« verspricht: Freund der Tonkunst, der Rundfunkhörer und Musiker zu sein. Wie früher findet immer nur das Werk und die Sache, nicht der Name Platz. Der Anschluß an die jüngste Gegenwart ist in befriedigender Weise gefunden. Der Wissenschaftler und Kenner Altmann gibt nie ein Werturteil statt der Begriffsbestimmung. Das Werk ist ein prachtvolles Lexikon (Organisationen, Instrumentenkunde, Spielpläne, Repertoire), durch seine Umfassenheit zugleich aber mehr. Altmanns Befürchtung, die Instrumentenkunde nähme einen zu großen Raum ein, ist das einzige, dem gerade das große Publikum, dessen Musikliebe das Buch dient, angesichts des Wiedererstehens vieler Instrumente widersprechen dürfte. *Hans Jenkner*

HANS ULRICH LENZ: *Der Berliner Musikdruck von seinen Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts.* Im Bärenreiterverlag zu Kassel, 1933.

Das Buch verdient schon als Bearbeitung eines von der Musikwissenschaft von jeher vernachlässigten Gebietes Beachtung. Es beschränkt sich auf die Darstellung eines zeitlich und örtlich begrenzten Ausschnittes aus der Geschichte des Musikdruckes: es beleuchtet zum ersten Male zusammenhängend die Leistungen Berlins, das erst spät — mehr als siebzig Jahre nach dem Aufkommen des Notendruckes und auch dann nur langsam — sich diesem Gewerbezweig zuwandte und durch eine gewisse Ungunst der Verhältnisse, wie das Fehlen eines bedeutenderen Komponistenkreises, die wirtschaftlichen Folgen des Dreißigjährigen Krieges u. a. lange von einer führenden Stellung ausgeschlossen wurde. Der Stoff ist eingeteilt in eine historische Darstellung der für den Notendruck in Frage kommenden Druckereien und Verlagshäuser, darunter die Rungesche Offizin eine besondere Stellung einnimmt, in ein Verzeichnis der nachweisbaren Musikdrucke bis 1740, das u. a. die Namen Sweelinck, Brade, Crüger, Ebeling enthält, eine Untersuchung der Drucktechnik — die große Mehrzahl der Drucke ist nach dem damals vorherrschenden Verfahren des einfachen Typendrucks hergestellt — und des gesamten verwandten Typenmaterials; angefügt ist eine Betrachtung der Produktion vom allgemein musikgeschichtlichen Standpunkt, die den Beziehungen zu den großen Zeitereignissen, Reformation und Dreißigjährigem Krieg, nachgeht, manche kulturgeschichtlich interessante Einzelheiten zusammenträgt und die Stellung Berlins in der gesamtdeutschen Produktion als von wesentlich lokaler Bedeutung definiert. Als Beitrag zu der schon von Chrysander und Riemann angeregten, noch immer wenig ausgebauten Disziplin wird das Buch in mancher Richtung Aufschluß geben. *Werner Oehlmann*

RUDOLF BODE: *Rhythmus und Anschlag — Aufgaben und Ziele der rhythmischen Gymnastik.* Verlag: C. H. Beck, München 1933.

Beide Bücher gelten den gleichen Zielen. Während das erste den Sonderfall des Klavierspiels in Theorie und Praxis abhandelt, legt das zweite die Grundgesetze der menschlichen Bewegung in größeren Zusammenhängen fest. Bode bringt zu diesem Zwecke fünf Aufsätze aus den Jahren 1913, 1919 und 1930 erneut zum Abdruck. Es spricht für Bode, daß er schon zu Beginn seines Schaffens, vor mehr als 20 Jahren, sein Ziel klar vor Augen sah, daß er schon damals die Gefahr einer falsch betriebenen Gymnastik und des auf Höchstleistungen eingestellten Sportes erkannte. Schon in den frühesten Abhandlungen, denen die späteren nur in der Reife der Form, nicht in der Klarheit des Erkannten überlegen sind, spricht der an der Ausdruckslehre von Klages geformte Geist. Der Anhang des Buches: Eine Theorie des Ganges von Honoré de Balzac. Selbst der Liebhaber und Kenner des Meisters der comédie humaine wird überrascht sein von dem Tiefblick des intuitiven Psychologen. Auf acht Seiten enthüllt sich hier eine Theorie nicht nur des Ganges, sondern von der ganzen Polarität des Denkens und der Bewegung.

Friedrich Herzfeld

MAX KRONBERG: *Jung Siegfried.* Der Jugendroman Richard Wagners. Koehler & Amelang, Leipzig.

Ein Grenzfall: ein Roman, der kein Roman ist. Der Sinn von Gestaltung und Bericht — eine Schulfrage — wird vom ersten Wort an verfehlt. K. erzählt im Tempo der Vergangenheit; Inhaltsangaben stehen für Darstellung, Tatsachennotizen für innere Entwicklung. Wenn der Verfasser die Grunderfordernisse

eines epischen Kunstwerkes nicht kennt oder nicht zu erfüllen weiß — schlimm genug. Wenn aber ein namhafter Verlag (wegen Wagners erhöhter Zeitbedeutung?) ein derartiges Werk herausstellt und es durch Waschzettel und nichtssagende Anerkennung von seiten berühmter Namen unter gutgläubige Leser bringt, so wird der Fall bedenklich. Beweis: das ganze Buch. Nähme man das Falsifikat »Roman« aus dem Untertitel fort, so bliebe immer noch der schludrige Stil, die Berichtsklitterung aus der Moritzperspektive und das Liebäugeln mit der Gegenwart. Warum übrigens Jung Siegfried? Aus Wagners Lebens- und Werkkunst strahlt Heroisches, aber nichts Jung Siegfriedhaftes, so groß sein Ausmaß und Ziel auch war. Am Schluß des Bandes ist Wagner 41 Jahre alt und bei der Arbeit ein Tristan. Alles schief, ungenau im Wort; ein ahnungsloser Biograph, der nacherzählt, was in besseren Büchern treuer aufgezeichnet steht. Ein heroischer Roman? Eine ungemeint komische Persiflage darauf. Gefährlich; zum Überfluß wird die, scheints, unvermeidbare Fortsetzung angedroht. SOS. Drei Proben (S. 40): »Auch damals schon hatten die armen Theaterleute, die Possenreißer, erheblich weniger Zuzug, als Wunderdoktoren. Schon immer neigte der gefühlvolle Bürger eher zur Bewunderung eines Zauberers an der Straßenecke. An die Stelle der Zauberer sind heute (sic) die Boxer getreten. Die Vorsehung benützt eigenartige Wege, um die Menschen zu immer höheren Kulturen emporzuführen.« S. 79: »Siegesgewiß kehrte Wagner heim, auch (sic) Minna geriet aus dem Häuschen vor Freude. ‚Das gibt neuen Mut', rief Wagner stolz, ‚jetzt arbeite ich auch (sic) am ‚Rienzi' weiter. Bald werden wir reich sein, Minna!'« S. 266: »Also hieß es Geduld haben, was leichter war, denn Mathilde wurde schon zugänglicher, ausgeglichener, ja heiterer. Selbst Wagner staunte darüber, daß Frauen so elastisch sein konnten. Was aber gut war, in diesem Falle.« Man könnte das ganze Machwerk herunterzitieren. Dies Kulturpflänzchen gehört ins Lachkabinett.

Eine trübe Lehre: Wenn solche Schmarren verlegt, honoriert und verkauft werden, muß man jedem Autor, der auf sein Angebot wertvoller Arbeiten nichtssagende dumme Vordruckabsagen von den Verlagen bekommt, öffentlich Glück wünschen. Ein zweiter Band, »Feuerzauber«, wird vorangekündigt; welche Instanz schreitet ein gegen den Überschmock?

Hans Jenkner

MUSIKALIEN

DENKMÄLER DER TONKUNST IN ÖSTERREICH. *XL. Jahrg. Bd. 76 Trienter Codices, 6. Auswahl.* Wien, Universal-Edition 1933.

Der vorliegende Band, dessen Herausgabe Rudolf von Ficker besorgte, bringt den Werdegang der älteren Motette, und zwar von der Ars nova-Motette zur durchimitierten Form zur Darstellung. Allerdings mußte die erste Stufe durch andere Handschriften speziellerer Natur ergänzt werden. Im übrigen bietet aber die Umfassenheit der Trientiner Codices die Mittel, die Entwicklung der Form im ersten Beginn des Humanismus nach Ländern gesichtet aufzuzeigen. Der Aufbau umfaßt 4 Staatsmotetten des 14. Jahrhunderts (Ph. de Vitry), 10 Motetten des 15., 21 von Dunstable, schließlich weitere 22 (darunter 6 von Battre und zahlreiche anonyme). Neben dem Musikstilistischen fesseln Textaufschlüsse: Soziales (S. 5f.), Politisches (Dufays Motetten) und Metrisches (Ariminos Hexametervertonung Salve cara deo tellus). Der quellenmäßige Revisionsbericht wird durch die Einleitung ergänzt, der im XXI. Band der Stud. z. Musikwiss. erscheint. Die Vorzüge des Quellenreichtums gewinnen durch den Band Anschaulichkeit und Klang. *Hans Jenkner*

MAX DONISCH: *Fünf Lieder zu Gedichten von Minna Bachem-Sieger für hohe Stimme.* Verlag: Albert Stahl, Berlin.

Es handelt sich bei dem Zyklus, jedenfalls den drei letzten Stücken daraus, offenbar um *Orchesterlieder.* Das geht nicht bloß aus gelegentlichen Instrumentationsvermerken und, in der abschließenden »Segelfahrt«, aus kleingedruckten Nebenstimmen, sondern mehr noch aus dem Duktus der Lieder selbst hervor. Und es ist zu bedauern, daß anstatt der Partitur die Klavierfassung publiziert ist, weil der charakteristisch »neudeutsche« Alfresco-Charakter der Musik erst in den Orchesterfarben Perspektive gewinnt, im pianistischen Kammerklang aber gewissermaßen zu nah bleibt, um als Bild zusammenzuschießen. Da es nun einmal, um neue Autoren zu charakterisieren, unvermeidlich ist, ihren Ort durch den Hinweis auf ältere zu bestimmen (obwohl natürlich bei Musik nicht entscheidet, wo sie herkommt, sondern was sie bei sich selber taugt), so läßt der Name Richard Strauß sich nicht verschweigen, dem offensichtlich Donisch am meisten verpflichtet ist. An Strauß mahnt der »Ton« der Lieder, der Schwung, die Gestik;

technisch das unbedenkliche, eben frescomäßige Neben- und Ineinandertupfen heller diatonischer (oft auf den Quartsextakkord bezogener) und chromatisch gespannter Komplexe; Straußisch ist schließlich auch die Haltung der Lieder, die offen und unverstellt ihre Wirkung mit einrechnen, anstatt sich ins eigene Gefüge zu versenken. Es ist die Welt des »Traumes durch die Dämmerung«, der »Freundlichen Vision«, der »Heimlichen Aufforderung«, die in all ihrem bunten Schmuck von Farben und Symbolen wie in den Gedichten, so auch in den Liedern dankbar beschworen wird. Am eigensten, auch dem Klavier angemessensten, scheint mir das erste Lied; wie denn überhaupt die eigentliche Substanz der Lieder im Einfachen (auch etwa im dritten) angelegt sein dürfte. In der Verwendung von Heterophonien gehen sie verhältnismäßig weit. Doch gewinnen sie keine konstitutive Bedeutung: treten nicht stufenbildend in Funktion, sondern sind durchweg als Farbvaleurs in die schlichte harmonische Zeichnung gesetzt: etwa wie die Celestadissonanzen im Schlußduett des Rosenkavaliers, die gelegentlich anklingen. Die Singstimme ist wesentlich deklamatorisch zu ihren Höhepunkten geführt. Hier könnte das Beispiel von R. Strauß weiterbringen, der im Liede stets über allem Rauschen klargeschnittene melodische Profile aufgehen läßt, denen die Klangwellen dienen, indem sie sie dahintragen. *W. - A.*

GALLUS DRESSLER: *Fünf Motetten zu vier bis fünf St.mmen. Herausgegeben von Manfred Ruetz.* Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel und Berlin.

Ein Meister aus der Frühzeit der protestantischen Kirchenmusik, noch der Schule Josquins verbunden; eine starke und geklärte Persönlichkeit. Gelegentliche den Theoretiker verratende Neigung zur Manier tritt zurück gegen eine bis in die Nähe des Dämonischen gesteigerte Kraft der Konzeption, die den Stoff in den Schwerpunkten der Sätze zu überraschender Dichte zusammenballt. Die fünf auf deutsche Psalmworte gesetzten Motetten sind stilistisch der Entstehungszeit entsprechend verschieden, das Akkordische gewinnt fortschreitend an Bedeutung gegenüber dem streng polyphon bestimmten, imitierenden Satz der frühesten, deren spröde, zuweilen in Durchgängen und Vorhalten hart zusammentreffende Linienführung den Eindruck des Alten das unmittelbare Erlebnis noch überwiegen läßt; aber schon in diesem Stück fesselt ein Schlußhöhepunkt von kraftvoller C-dur-Farbe, in dem eine starke und tiefe Natur voll zum Durchbruch kommt. Jedes Stück enthält solche Momente des schöpferischen Einfalls, Brennpunkte der gesammelten schaffenden Kräfte im Gewebe der Form: die synkopierten absteigenden Sequenzen der zweiten, die sprechend ausdrucksvollen, Note gegen Note deklamierten Partien der vierten, die großartige akkordische Anrufung Jesu Christi in der fünften Motette. Immer ist das Ereignis der abschließenden Durwendung mit besonderer Feinhörigkeit ausgestaltet und bedeutungsvoll unterstrichen. Die Auswahl der durchweg wirkungsvollen Stücke ist glücklich getroffen.

Werner Oehlmann

EMIL FREY: *Vierte Suite op. 58, Fünfte Suite op. 62, Sechste Suite op. 66 für Klavier aus: 24 Klavierstücke in allen Tonarten, in Form von sechs Suiten.* Kommissionsverlag: Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Die Werke von Frey sind ganz vortrefflich — sie stehen zwischen Hindemith und Szymanowsky. Die Suiten dieses Schweizer Komponisten haben in ihren Sätzen eine durchweg bedeutende Gestaltung gefunden. Der Klang — schweizerisch herb — verzichtet auf »Schönheit« zugunsten der Durchsichtigkeit des polyphonen Gewebes. Sie sind auch rhythmisch interessant, so das Scherzo, bei dem der $^5/_4$-Takt durchaus einheitlich erfunden ist. Ergreifend ist das Präludium aus op. 62 — wundervoll durchgestaltet die Fuge aus op. 58 und die Passacaglia aus op. 66. — Also im besten Sinne moderne Klaviermusiken!

Hermann Kempf

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *»Vater Unser« für Singstimme und Klavier oder Orgel,* bearbeitet von *Georg Göhler.* Verlag: Kistner & Siegel.

Georg Göhler hat hier einer Händelschen Komposition eine Dichtung aus eigener Feder unterlegt. Dieser Versuch ist als gelungen zu bezeichnen. Hinderlich dürfte der an und für sich wünschenswerten weiteren Verbreitung dieser Bearbeitung der anspruchsvolle Umfang der Singstimme sein (in der tiefen Ausgabe vom a bis ff''), wobei eine besondere Schwierigkeit das längere Verweilen in den äußersten Grenzgebieten der Stimme bedeuten dürfte. Schließlich: War es nötig, zwei verschiedene Schlüsse zu machen?

Herbert Müntzel

PAUL HENKLER: *Totenzug.* Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.
Eine zum Volkstrauertag oder Totenfest aufführbare Kantate für Einzelstimmen, gemischten Chor, Streichquartett und Orgel, für die der Komponist auch den Text schrieb, der jedoch nicht immer die für die Erhabenheit des Gegenstandes nötige Höhe erreicht. Bei fehlendem Eigenen steigert Henkler den Text geschickt durch fremde Einschübe, und auch die Musik nährt sich an diesen Stellen dann aus fremden Quellen, ohne daß dies (wie bei den Textstellen) deutlich genug kennbar gemacht wäre. Denn Adam Kriegers unendlich schöner Abendgesang »Nun sich der Tag geendet hat« ist (leider!) doch nicht so musikalisches Gemeingut wie etwa die Melodien »Aus tiefer Not«, »O Ewigkeit«, »Wer nur den lieben Gott läßt walten« oder »Wir treten zum Beten«, auf denen diese Komposition in der Hauptsache fußt. Henkler hat ein gewisses Talent, die in solchen cantus firmi steckenden Möglichkeiten einer motettischen Satzweise zu erwecken und gewinnt so ein stellenweise rhythmisch bewegtes, interessantes Klangbild. Der Mangel an eigener Melodik kann jedoch nicht über die Flickarbeit der Komposition hinwegtäuschen, zudem noch die Harmonik mitunter nicht allen Stichen standhält. Eine Wendung wie etwa die erste Textzeile von »O Ewigkeit« führt bei der hier einmal eingeschlagenen Harmonisierung notgedrungen zur Tonika, die angewendete Tonikaparallele, dazu noch mit der Terz im Baß, ist klanglich einfach scheußlich. Auch in dem erwähnten Lied von Krieger hätte es sich empfohlen, wenn doch schon einmal Text und Melodie des Liedes benutzt werden (componere = zusammensetzen!), auch noch (Seite 15 unten) die wundervoll weiche Harmonisierung und elegante Baßführung des alten Meisters zu übernehmen. *Richard Petzoldt*

HANS HERMANNS: *Improvisation und Passacaglia für Piano solo.* Edition Breitkopf 5586.
Der Leiter der Hamburger Klavier-Akademie Hans Hermanns, der sein handwerkliches Können sich auf dem Kölner Konservatorium angeeignet hat, und der bisher nur als reproduzierender Künstler in Erscheinung trat zusammen mit seiner Gattin Friedel Hermanns, hat nun mit seiner Improvisation über den Choral »Wer nur den lieben Gott läßt walten« und Passacaglia für Klavier zu zwei Händen sich auf das Gebiet eigenschöpferischer Produktion begeben, und, um es gleich zu sagen, mit gutem Erfolg. Das Rheinische Temperament von Hermanns ist in der nordischen traditionsgesättigten Atmosphäre Hamburgs unmittelbar beeinflußt worden. In einem sauberen, einfachen aber gekonnten Satz tritt das Choralthema zu Beginn auf. Ihm folgen anschließend acht Variationen, meisterhaft in der Ausarbeitung, stark und gewählt im Ausdruck. Mit den Mitteln thematischer Umdeutungen und Verschiebungen, mit rhythmisch interessanten Figurationen wird das Thema abgewandelt. Man fühlt, hier steht eine Künstlerpersönlichkeit hinter dem Werk, ein vornehmer Mensch, dem es ernst ist um die deutsche Musik. Daß er mit allem bekannt ist, mit den Bachbearbeitungen für Klavier, wie sie seit Busoni geläufig sind, ist unverkennbar. Aber es wäre zu weit gegangen, wollte man darin eine Abhängigkeit von fremden Einflüssen erblicken. Ganz prächtig ist die Passacaglia über einem achttaktigen Baß, deren letzte Variationen nach B-dur ausklingen in einem dreifachen Piano. Der streng polyphone Satz stellt erhebliche Anforderungen an den Spieler, jedoch ist diese Musik absolut aus dem Geist des Instrumentes, für das sie geschrieben, herausgewachsen. Dieses Werk sich aneignen, bedeutet nicht nur eine dankbare Aufgabe, sondern auch den Einsatz für einen deutschen Komponisten, der aus unerklärlichen Gründen bisher in der Öffentlichkeit unbekannt blieb.

Rudolf Sonner

ARMIN KNAB: *Drei Marienlegenden.* Singstimme und Klavier. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Diese Lieder sind vor mehr als zehn Jahren herausgegeben und vor genau 20 Jahren komponiert worden. Aber in diesen zwanzig Jahren ist diese Musik ebensowenig wie ihre unsterblichen Wunderhorn-Texte veraltet und zeigt mit überraschender Deutlichkeit, wie klar damals schon Knab den Weg des deutschen Liedes sah, den es beschreiten mußte, um, neu durch das Volkslied befruchtet, wegzuführen vom psychologischen Stimmungslied. Diese Marienlegenden zeigen aufs deutlichste, daß Knab einer der wenigen Zeitgenossen ist, der wahrhaft volkstümliche, von feinster Harmonik behütete Melodien zu schreiben versteht.

Richard Petzoldt

HEINRICH LEMACHER: *Weihe-Kantate, op. 76.* Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.
Fast vergessene, schöne Worte von Gottfried Keller inspirieren den bewährten Kölner Komponisten zu dieser Kantate für gemischten Chor, Streicher, Klavier und Pauken, zu denen am Schluß noch ad libitum eine Trompete treten kann. Volkstümliche Melodik und kraftvolle Dur-Harmonik sichern dem Werk, das keine allzu großen technischen Ansprüche stellt, die Aufmerksamkeit aller an solchen Dingen interessierten Kreise, vor allem der größeren Schulchöre und der Laienmusizier- und -singkreise. *Richard Petzoldt*

ERNST GUIDO NAUMANN: *Zwei Männerchöre.* Afa-Verlag Hans Dünnebeil, Berlin.
Von den beiden Chorsätzen des neuen Leiters der Volksmusikklassen am Berliner Sternschen Konservatorium liegt mir nur der zweite, das Muskatellerlied, vor. Naumanns Satz entfernt sich in keinem Punkte von der Tradition, trotzdem wird sich die anspruchslose, in der Haltung ehrliche Gebrauchskunst bald Freunde erwerben. Besonders hübsch ist es, wie zu Anfang der $^6/_4$- und $^4/_4$-Takt als Illustration des weinseligen Textes durcheinander zu »torkeln« scheint, in der zweiten Hälfte des Liedes ergibt sich eine motettenhaft imitatorische Führung der alten Weise.
Richard Petzoldt

GÜNTER RAPHAEL: *Sonate in h-moll op. 32 für Oboe und Piano.* Edition Breitkopf 5554.
Solides Können und ernstes Wollen sprechen aus dieser Sonate. Daß die Klavierstimme mit großer Virtuosität behandelt ist, darf bei einem Pianisten wie Günter Raphael nicht wundern, anderseits aber hat der Komponist so viel Rücksicht auf den Bläser genommen, um jede Übermüdung zu vermeiden. Auch diese Tatsache beweist den erfahrenen Musiker. Der Wirkungsmöglichkeiten ist sich Raphael bewußt. Er ist ein gediegener Kenner des Soloinstrumentes. Die Oboisten, aber auch andere Freunde guter Musik werden viel Freude an dieser Sonate erleben.
Rudolf Sonner

BRUNO STÜRMER: *»Ein Deutsches Lied«* und *»Deutscher« für Männerchor.* Verlag: Tonger, Köln.
Das wertvollere Stück ist wohl der Chor »Deutscher«, da er den Versuch zu polyphoner Auflockerung des Satzes macht. Gegen Schluß ist sogar ein Ansatz zu einer Engführung zu finden. Die andere Komposition von Stürmer, »Ein Deutsches Lied«, weist gewiß erfreulich liedhafte Züge auf. Etwas seltsam aber berührt die »Auferstehung des Quartsextakkordes«, den wir in unserer Zeit bereits längst überwunden zu haben glaubten.
Herbert Müntzel

* MUSIKALISCHES PRESSEECHO *

EIN BEETHOVEN-FUND?

Der Unterzeichnete fand in München eine alte Handschrift der Partitur von Beethovens *Phantasie für Klavier, Chor und Orchester* op. 80. Das Notenpapier ist geschöpft und unbeschnitten. Die Partitur zeigt zwei verschiedene Handschriften. Partiturschema, Solostimme (Cembalo), Streichquintett, Pauken und Trompeten sind durch die ganze Partitur hin von ein und derselben Hand geschrieben, während für die Hörner und die Holzblasinstrumente offensichtlich ein anderer Schreiber in Frage kommt. Die Partitur umfaßt 166 Seiten und schließt mit einem sonderbaren (vierzehnmal gestrichenen) Schlußzeichen. Nachforschungen führten u. a. auch in die Rothschild-Bibliothek der Stadt Frankfurt a. M. Hier wurde in gemeinschaftlicher Arbeit mit Herrn Albert Richard Mohr festgestellt, daß aus der Bibliothek des Frankfurter Cäcilienvereins — durch Schelble 1818 gegründet — eine alte Abschrift der »Chorfantasie« verwahrt wird. In dieser Abschrift, die aber nur von einer Hand ausgeführt wurde, stimmen merkwürdigerweise die einzelnen Seiten — auch in bezug auf die Anzahl der Takte — mit der in München gefundenen Partitur genau überein. Sogar einige Schreibfehler im Chortext sind übernommen. Es liegt daher die Vermutung nahe, daß diese Abschrift (als solche wurde sie immer in der Bibliothek des Cäcilienvereins im Katalog geführt) seinerzeit die in München gefundene Partitur zur Vorlage gehabt hat. Weiter verwahrt die Rothschild-Bibliothek eine ge-

schriebene Partitur von Beethovens Messe in D-dur (Missa solemnis). Der Frankfurter Cäcilienverein hat nach neun fürstlichen Bestellern als zehnter Subskribent im Jahre 1825 die Partitur der Messe erworben. In der Partitur der Messe lassen sich vier verschiedene Handschriften unterscheiden. Beim Vergleich dieser Handschriften mit der in München gefundenen Partitur der Chorphantasie wurde festgestellt, daß in der Partitur der Messe das »Kyrie« sowie Teile im »Sanctus« und »Benedictus« von der gleichen Hand geschrieben sind wie die Holzblasinstrumente in der Partitur der Chorphantasie. Auch schließt das »Benedictus« mit demselben sonderbaren (vierzehnmal gestrichenen) Schlußzeichen der Chorphantasie. Untersuchungen und Vergleiche mit faksimilierten Beethoven-Handschriften lassen vermuten, daß in der in München gefundenen Partitur der Chorphantasie das Partiturschema, die Solostimme (Cembalo), das Streichquintett, die Pauken und Trompeten wahrscheinlich von Beethoven selbst geschrieben sind.

Wilhelm Mayer
(Frankfurter Zeitung, 16. 6. 1934)

DIE BEDEUTUNG ALTER MUSIK

Die Beschäftigung mit alter Musik, welche uns wundervolle und feine musikalische Kulturwerte erschließt, ist keine müßige Verstandesspielerei und beansprucht *nicht nur historisches* Interesse. Das Zurückgreifen auf ältere Epochen bringt vor allem künstlerisches Neuland für Seele und Geist, Erweiterung des kulturhistorischen Blickfeldes und wirksame Vergleichsmöglichkeiten mit anderen Zeitabschnitten. Die Pflege alter Musik hat eine ganz außerordentliche Bedeutung für die Allgemeinheit; sie ist geeignet, geschmacksbildend und veredelnd zu wirken, ja sie kann, wenn sie auf eine breitere Grundlage gestellt wird (praktische Auswertung in Kammermusik- und Chorvereinigungen, Haus- und Schulmusik) ein Wesentliches zur sittlichen und seelischen Festigung unseres Volkes beitragen.

Es hat sich bei der Wiedererweckung der alten Musik gezeigt, daß die Musik jener Zeit nur dann richtig beurteilt und verstanden werden kann, wenn sie auf den alten Instrumenten (Cembalo, Viola da Gamba und d'amore, Blockflöten usw.), für die sie erdacht und geschrieben wurde, erklingen kann. Ein seltener Reiz ist dieser Neubelebung zu eigen. In dieser Hinsicht ging München voran. Vor 30 Jahren wurde hier als erste in ganz Deutschland die »Deutsche Vereinigung für alte Musik« gegründet — das nachmalige »Münchener Döbereiner-Trio für alte Musik auf Originalinstrumenten« — gefolgt von einer Reihe trefflicher Vereinigungen in ganz Deutschland. Es ist erfreulich, daß sich diese stilgetreue Auffassung mehr und mehr Bahn gebrochen hat, so findet man z. B. auf Bach-Festen nur noch Originalbesetzung, und auch im Konzertleben begegnet man den alten Instrumenten bei der Wiedergabe alter Musik jetzt häufiger.

Alle diese Veranstaltungen tragen ihr Teil dazu bei, *das Wesen und die Bedeutung der alten Musik* dem deutschen Menschen der Gegenwart näherzubringen. Gerade weil es eine Kunst ist, die nur aus der Vollkraft eines *aufsteigenden Volkes* sich entwickeln konnte, findet das Verlangen des musikalischen Deutschen nach seelischem Halt, soweit ihn die Kunst zu geben vermag, in der alten Musik Erfüllung und Befriedigung. Wer die Musik früherer Zeiten kennt, der weiß, daß eine unendliche Fülle von Ausdrucksmöglichkeiten seit Jahrhunderten unbenutzt geblieben ist; sie wieder ans Licht zu ziehen, ist für die erstrebte Neubelebung der Musik unumgänglich nötig. Dadurch ist die Grundlage gegeben, die Verantwortung, die wir alle heute für die Musik im Leben unseres Volkes tragen, an dem erlebten musikalischen Erbe der Geschichte zu klären und zu vertiefen.

Otto Döbereiner
(Völkischer Beobachter, 17. 7. 1934)

MOZARTBEARBEITUNGEN

Wenn man die vorhandenen — übrigens erfolglosen — Bearbeitungen der nicht durchgedrungenen dramatischen Werke Mozarts betrachtet, so scheinen alle Bearbeiter von einer gemeinsamen Grundauffassung auszugehen. Sie sagen sich: wenn diese Werke nicht irgendwie mangelhaft wären, dann wären sie nicht unbekannt geblieben: wir müssen sie also *verbessern!* Mozarts Musik muß gut sein, sagen sie sich, also muß es an der Handlung liegen. Darum verbessern wir die Handlung! Ein Beispiel: Im »Idomeneo« gibt es eine sehr leidenschaftliche weibliche Gestalt, »Elektra« geheißen, die von heißer Liebe erfüllt, je nachdem ihrer Eifersucht, ihrer Liebeshoffnung, ihrer Verzweiflung in sehr lebensvoll dahinströmenden, mitreißenden Arien Ausdruck gibt. Das ist einem der vielen Bearbeiter nicht

interessant genug. Verbessern wir die Handlung! Machen wir aus der glühend Liebenden doch lieber eine fanatische Priesterin. Das ist ja dann viel interessanter und dramatischer. Daß Mozart für eine solche Priesterin natürlich ganz andere Töne gefunden hätte, daß seinen Liebesarien durch diese Änderung der Lebensodem abgesperrt wird, das rührt den Bearbeiter nicht. Ein anderer vermißt — mag sein, mit Recht — in derselben Oper, als ein Ungeheuer Kreta verwüstet, eine Darstellung der Leiden des Volkes: er legt eine Art Pantomime ein. Was bei Mozart zur befreienden Erlösung erklingen sollte, muß nun das Unglück des Volkes darstellen. Mit solchen Verdrehungen hofft man, Mozart weiterzuhelfen.

In Wahrheit sind die Fäden, die Handlung und Musik miteinander verbinden, gerade bei Mozart beides zugleich: unserreißbar fest und unerkennbar fein. Daran darf man nicht rühren. Daraus ergibt sich unerbittlich als oberster Grundsatz: nicht nur die Musik, sondern auch die Grundlagen und der Gang der Handlung müssen unverändert bleiben, wie sie sind.

Was bleibt denn aber dem Bearbeiter überhaupt zu tun übrig? — Als Mozart noch zu jung und zu ungewichtig war, um seine besseren dramatischen Einsichten den Textdichtern gegenüber durchzusetzen, da war die Folge, daß den Texten großenteils das fehlt, was Richard Wagner als Haupterfordernis bezeichnet: die Deutlichkeit des Bühnengeschehens. Hier kann der Bearbeiter eingreifen. Die Handlung muß bleiben, aber die Art, wie sie sich mitteilt, die kann schlagkräftiger, eindrucksvoller gemacht, kurz: *verdeutlicht* werden. Wenn das geschieht mit vorsichtiger Hand und zugleich aus einem inneren, seelischen Mitschwingen mit Mozarts Musik heraus, so daß kein dieser Musik fremder Ton angeschlagen wird, dann allerdings kann alle lähmende Weitschweifigkeit, Umständlichkeit, Abgeschmacktheit der die Musikstücke verbindenden Dialoge oder Seccorezitative beseitigt werden, ohne daß die Eindruckskraft der Musik beeinträchtigt, sondern im Gegenteil so, daß sie erst so recht hergestellt wird.

W. Meckbach,
(Frankfurter Volksblatt, 12. 6. 1934)

DER SINN DES FESTSPIELS

Das Werk von Bayreuth, das Mahnzeichen, das in die deutsche Welt hineinragt, ist der Anfang, es ist zugleich aber auch die endgültige Erfüllung dessen, was das Sehnen, Wollen und Hoffen der Deutschen Jahrhunderte hindurch war. Wenn wir einmal ganz von den musikalischen und den dramatischen Momenten absehen, die das deutsche Musikdrama als ein Ergebnis der Geschichte der Oper und der darstellenden Kunst schufen, erscheint die Tatsache zunächst als ausschlaggebend, daß in einer Zeit nationaler Sammlung dem geeinten Deutschen Reiche eine Kultstätte gegeben wurde, die zum ersten Male die Idee einer gesamtkulturellen Gesinnung ermöglichte. Es ist kein Zufall, daß in einer Zeit der Krise, die das ganze 19. Jahrhundert umfaßt, das deutsche Festspiel auf dem Bayreuther Hügel als Künder einer idealistisch-nationalen Weltanschauung die Aufgabe übernahm, Bollwerk eines nach innen und außen gefährdeten Reiches zu sein. Was musikalisch-dramaturgisch E. T. A. Hoffmann, Lortzing und Immermann erstrebten, was Otto Ludwig und Friedrich Hebbel zu erreichen suchten, wurde im Festspiel Wagners Wirklichkeit: das deutsche Theater, das deutsche National-Theater, ein Traum der Deutschen des 18. Jahrhunderts. Damals, im Zeitalter der Aufklärung, als eine Vielheit von selbständigen, in sich kulturell hochstehenden Staaten das lockere Gefüge des Römischen Reiches Deutscher Nation ausmachte, kämpfte Lessing um das deutsche National-Theater, sprach Klopstock von einer deutschen Dichtung wie Quantz von einer deutschen Musik sprach. Der nach den Befreiungskriegen einsetzende Ansturm gegen die politische Gestalt des Reiches leitete über zum Kampf um die Formulierung einer gesamtdeutschen Kultur. Aus dieser Folgerung heraus entstand das Werk der deutschen *Musikfeste*, die ja einem ähnlichen Gedankengang einzuordnen sind wie die Festspielidee Wagners. Das war bereits Anfang des 19. Jahrhunderts, noch vor den Befreiungskriegen. In einer Epoche, in der der Begriff des Weltbürgertums seine ideelle Größe und Bedeutung einbüßte, in der das Volkstum sich zu rühren begann, kam aus Mitteldeutschland eine Strömung, die die Pflege einer volksgebundenen und volksverwurzelten Kunst forderte. Bald darauf geschah es, daß Zelter, Goethes Freund, die Liedertafel - Bewegung begründete, im gleichen Augenblick, als in Süddeutschland das Volkslied durch die reformatorische Tat Naegelis in seine Rechte eingesetzt wurde. Wir begehen leicht den Fehler, diese nicht nur künstlerisch-kulturell, sondern auch politisch hochzuwertenden Ereignisse zu unterschätzen.

Die Liedertafel, die im Norden Deutschlands gar bald um sich griff und die Grenzen, die die Vielstaaterei innerhalb des ungeeinten Reiches gezogen hatte, gewissermaßen als nicht vorhanden erklärte, faßte die zum nationalen Bekenntnis im Lied bereiten Kräfte zusammen. Die Errichtung von gemeinsamen Liedertafeln, die die Schaffung des ersten deutschen Sängerbundes, der sog. Provinzialliedertafel — eine Provinz im Reich — hervorrief, führte zu den Musikfesten. *Die deutsche Männerchorbewegung ist der Vorbote dessen, was ein Halbjahrhundert später im Festspiel Wagners in Erfüllung ging.* Das Festspiel aber ist der gestaltgewordene sinnbildliche Ausdruck des erneuerten Reiches. Lange bevor an die Verwirklichung der Reichseinheit im Staatenbund des Bismarckschen Deutschland zu denken war, nicht einmal zwei Jahrzehnte, nachdem das Frankfurter Parlament den Weg zur Einheit zu beschreiten versucht hatte, sprach Wagner von der Möglichkeit, daß das Heilige Römische Reich untergehen mag, die heilige deutsche Kunst aber bestehen werde. Es ist eine politische Sentenz, die Wagner in diesem Meistersingerwort ausspricht und die seinem ganzen Schaffen, das im Festspielwerk zusammengefaßt ist, eine beinahe nüchtern anmutende Zeitgemäßheit verleiht.

Was aber vor mehr denn 50 Jahren galt, ist heute von noch weit tieferer gewichtigerer Bedeutsamkeit. Die geschichtlichen Ereignisse, die seit der Jahrhundertwende über Deutschland gekommen sind, die Vorkriegsjahre, der Weltkrieg, in dem die deutsche Einheit ihre Feuerprobe bestand, die Revolution und die Inflation, all die Zersetzungsversuche von außen und innen, sie haben wohl vermocht, das Kulturwerk zu verdunkeln und zu trüben, aber es zu vernichten ist ihnen nicht gelungen. Das mag ein Beweis dafür sein, welchen Ewigkeitswert es in sich birgt. Vor allen Dingen erkennen wir jetzt, da das Deutsche Reich in seiner Ganzheit Tatsache geworden ist, daß die Idee des deutschen Festspiels, zum kraftspendenden Lebenselement geworden, das Geheimnis eröffnet, das einst Wagner in das Haus auf dem Festspielhügel einschloß. Dünkte es Nietzsche wie eine Zauberei, in seiner Zeit, seiner Gegenwart, einer solchen Erscheinung, die Bereitschaft und Ergriffenheit von Menschen, »welche sich auf der Höhe ihres Glücks befinden«, das heißt im Erlebnis der »Tatsache von Bayreuth«, begegnen zu können, so dünkt es uns wie eine Notwendigkeit, die, so sagt Nietzsche, Bayreuth zur »Morgenweihe am Tage des Kampfes« werden läßt. Es ist wesentlich, daß der Festspielgedanke unlöslich mit dem Begriff Bayreuth verknüpft ist, nicht zuletzt deshalb, weil dort die Stätte geschaffen wurde, die dem deutschen Nationaltheater zugedacht war. Die deutsche Oper, um deren Gestaltung zwei Jahrhunderte rangen, wurde vollendete Wirklichkeit. Wir müssen es als eine geschichtliche Gegebenheit betrachten, daß die Überflutung mit fremden Elementen, die die deutsche Musik und das deutsche Schauspiel in diesen Jahrhunderten über sich ergehen lassen mußten, irgendwie zwangsläufig war, um das Werk der Loslösung zu dieser kämpferischen Größe zu erheben, die ihm innewohnt. Wenn Mozart klagen konnte: »Wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette — es sollte ein anderes Gesicht bekommen«, so steht er mit diesem Wunsch gewiß nicht allein, in einem Zeitabschnitt, in dem allenthalben, da und dort das Begehren nach der deutschen Nationalbühne aufflammte, da sich kleine und kleinste Theater die Bezeichnung Nationaltheater zulegen zu müssen glaubten. Die Volksoper, wie man sie im 17. Jahrhundert in Hamburg, Leipzig, Weißenfels und Danzig erstrebte, die nationale Oper, wie sie in Durlach, Nürnberg, Mannheim und Braunschweig ansetzte, das deutsche musikalische Drama, wie es in Magdeburg im 18. Jahrhundert aufblühte, das Singspiel, wie es in Berlin, Leipzig und Wien aufkam, all das sind Vorläufer, historische Voraussetzungen, die in das Werden der deutschen romantischen Oper einmünden. Die repräsentative Festoper der Fürstenhöfe, die im Paris Ludwigs XIV. glanzvolle Tage erlebte, in Deutschland nicht minder Großes zu bieten vermochte, so in Dresden, München und Wien, gab ihrerseits den Rahmen, die Anregung, die nicht selten die Deutschen aufgriffen, um das zu bilden, was andere Nationen längst ihr eigen nannten. Nicht viel anders stand es um das deutsche Schauspiel. Aber in keinem der europäischen Länder ist die politische Situation für die Formung der Kultur so ausschlaggebend gewesen wie in Deutschland. Aus diesem Grunde wirkt die Entwicklung, die Gärung und die Krise der letzten 60 Jahre deutscher Geschichte um so gewichtiger, weil mit ihr die Kultureinheit gewachsen ist, die Kulturgesinnung, das Volksbewußtsein, das die Haltung der Kunst widerspiegelt. Das ist der fortdauernde Sinn von Bayreuth.

Erich Valentin

(Magdeburgische Zeitung, 17. 7. 1934)

PERSÖNLICHKEITSWERT IN DER MUSIKERZIEHUNG

Pädagoge sein ist *Persönlichkeitsfrage.* Nie darf einer »aus Verlegenheit« Lehrer werden, weil es zu anderem nicht gereicht hat. Zu solchem Amt muß man geboren sein, so wie einer zum Geiger, zum Sänger von der Natur geschaffen wurde. Der rechte Pädagoge muß stets sich und seinen Zöglingen gegenüber der ungeheuer großen Verantwortung bewußt sein, die sein erzieherisches Wirken ihm auferlegt, mit Liebe muß er sich seiner Aufgabe, sei sie groß oder klein, hingeben, mit dem Ernst einer heiligen Handlung soll er das Werk der Heranbildung lernbegieriger Jugend, soll er sein Dienen an der Kunst ausüben.

In erster Linie also — so meine ich — Persönlichkeitsfrage. Dann aber tut es not, daß sich dieser menschlichen Eignung eine *allgemeine Kulturbildung* von besonderen Ausmaßen hinzugeselle. Der wirkliche Musikerzieher muß auf allen Gebieten der Musik zu Hause sein. Wichtiger als die Kenntnis von Jahreszahlen und das Wissen von Geburtsorten erscheinen mir lebendiges musikalisches Bewußtsein, Sinn für das »Wahre, Schöne, Gute« in der Kunst, Wissen und Fühlen um die ethische Bedeutung und den Kulturwert alles Musikalischen, die Fähigkeit, dem Schüler klar und eindeutig zu zeigen, was in der Kunst gut und böse bedeutet; ferner völliges Bewandertsein in der Gesamtmusikliteratur, klarer Blick schließlich für Stilarten und historische Zusammenhänge. Und über all diese fachlich verankerten Belange hinaus muß nun die sogenannte Allgemeinbildung einsetzen. Uns Musikern ist so manchesmal — und mitunter zu Recht! — der Vorwurf der Einseitigkeit gemacht worden. Maler, Bildhauer, Architekten wüßten auf allen Gebieten Bescheid, mit denen — so hört man oft — könne man über alles reden, wir Musikanten dagegen kennten nur unsere Kanons und Fugen.

Hermann Abendroth
(Kölnische Zeitung, 4. 1. 1934)

DIE GRENZEN DER MUSIK

Wer nicht von anderswoher eine feste Form in die Musik hineinträgt, nicht gewappnet mit der Beherrschung einer anderen Kunstdisziplin an sie herantritt, unterliegt nur zu leicht dem Formlosen, dem Sich-Verlieren, zu dem die Töne nun einmal reizen. Erfahrungsgemäß begeben sich aber die meisten in Konzerte, um sich nach Art eines höheren Tonfilmes dort zu entspannen, d. h. eben die Konzentration der Tagesarbeit zu überwinden, und aus den leidigen Formen, die sie einengten, in das »Meer der Klänge« zu gleiten. Sehr verwundert würden sie über die Mitteilung sein, daß ein einigermaßen produktiver Konzertbesuch intensivstes Mithören und Mitstudieren des Aufbaus usw. der Komposition außer dem freilich unerläßlichen Miterleben verlangt. Wir würden sie, stünden wir vor der unabänderlichen Tatsache, daß ihre strapazierten Kräfte wirklich nicht zu einem Mehr der Beschäftigung mit der Kunst reichen, ungeschoren lassen, mischten nicht gerade sie sich in Fragen der Kunst, die sie nichts angehen, und trügen nicht gerade sie die zweifelhaften Maßstäbe ihres musikalischen Erlebens in die Gebiete der Formenkunst hinein, um den Blick für die Gesetze der Kritik zu trüben . . .

Fritz Martini
(»Die Kunst der Nation«, 1934)

NEUE KATHOLISCHE KIRCHENMUSIK

Die Belebung des Konzertsaales und der Hausmusik vom geistlichen Inhalt her ist die folgerichtige Erweiterung der kirchlichen Musik, wenn sie tatsächlich in sich lebendige Kräfte wiedererweckt hat. Von der Motette über die Kantate zum Oratorium ist nur ein kurzer Weg. Auch hier ist überall das befruchtende Element das *geistliche Volkslied,* sei es, daß das alte Liedgut in künstlerischer Form wieder lebendig wird oder daß ein zeitgenössisches Kirchenlied als Endergebnis vom Volke als solches anerkannt wird. Das erste ist der Fall bei den vielen mannigfaltigen Formen der Choralmotetten und -kantaten, das zweite z. B. im Volksoratorium »die hl. Elisabeth« von Haas und der »Elisabeth« von Philipp. Haas' Speyrer Dommesse, sein Ecce Sacerdos, Lechthalers Volksmesse, Lemachers Cäcilienhymne, Schroeders Rheinisches Tantum ergo streben alle nach diesem hohen Ziel. (Das Christ-Königfest erwartet noch sowohl den Dichter wie den Komponisten für die künstlerische Gestaltung seiner hehren Idee.) In ähnlicher Richtung liegen die Versuche der textlichen und musikalischen Übertragung der gregorianischen Chorgesänge im »Deutschen Kantual« von Guardini-Messerschmidt oder in der »Deutschen Komplet«, die das Oratorium des hl. Philipp Neri in Leipzig herausgegeben hat. Die Neufassung vieler

Diözesangesangbücher beweist zum Teil hohes Verantwortungsbewußtsein der musikalischen Redaktion; es ist allerdings ebenso bedauerlich, daß der im Weltkrieg begonnene Weg der Einheitslieder nicht weiter beschritten wird. (Die protestantische Kirche hat bereits eine Lösung des Einheitsgesangbuches gefunden, das mit einem Anhang für das entsprechende Gebiet auch den Besonderheiten der Lieder einer bestimmten Gegend entgegenkommt.) Der vielfachen Verwendung des geistlichen Sololiedes im Haus, in der Schule, in der religiösen Gemeinschaft trägt die neue Komposition Rechnung.

Hermann Schroeder
(Musica Sacra, Heft 6, 1934)

HUGO DISTLER ALS MUSIKER

Seine Entwicklungslinie verläuft nicht sprunghaft oder im Zickzack, sondern ist einheitlich und stetig. Er knüpft bewußt an die vorbachische Kunst an, geht bisweilen zurück bis in die Vorreformation, namentlich Schütz war ihm Vorbild und Führer. Aber ein Schema kennt Distler nicht, immer zeigt er sich als gedankenreicher Kopf und warmempfindendes Gemüt. Sein Chorsatz, eigentümlich in der Anwendung weiter Intervalle und in Spannungs- und Lösungstechnik, verrät den gewiegten Kontrapunktiker und den Klangbildner. Es sind oft ganz entzückende polyphone Bilder, die dabei entstehen; ein Charakter wird aufgeprägt, der bei vielfach herber Grundeinstellung viel Intimes, viel Naivität, viel keusche Schönheit enthält. Wo es zu dramatischen Steigerungen und Entladungen kommt, handelt es sich nicht um von außen hineingetragene Bewegung, sondern um Wachstum von innen heraus, um lebendiges, drangvolles, notwendiges Geschehen. Vielleicht das Tiefste gibt der Lyriker Distler: in seinen Chorälen, in dem schwebenden Verhallen seiner Schlüsse, in ganz schlichten Sätzen, wo er eine feine und liebe Melodie schwingt. So bilden Choralbearbeitungen (»Komm heilger Geist«, »Ein feste Burg« u. a.), Choralmotetten (»Vaterunser«), freie Motetten (»Herr, schicke, was du willst«), die Abendmusik: »Nun komm, der Heiden Heiland«, die »Deutsche Choralmesse«, »Pfingstkantate«, »Choralpassion«, »Weihnachtsgeschichte« und »Singet dem Herrn« einen reichen und immer geschlossener werdenden Strom an kraftbewußten, schöpferischen Werken. Man mag in Einzelheiten nicht immer zustimmen können; als Ganzes kann kein Werk abgelehnt werden, weil jedes Charakter hat. *Distlers kirchenmusikalisches Schaffen ist beste angewandte Musik;* sie ist Mittler zwischen Altar und Gemeinde, sie bindet Pastor, Gemeinde, Chor zum Gemeinschaftsdienst am Höchsten; sie ist Weckruf und Tat zur Erneuerung des kirchlichen Lebens im Sinn reformatorischer Gottverbundenheit.

(S.-Lübecker Generalanzeiger, 26. 5. 1934)

DAS ENDE DER »COMEDIAN HARMONISTS«

Auf unsere Bitte an die Reichsmusikkammer, deutschen Künstlern das Auftreten unter fremdländischen Namen zu verbieten, hat diese am 13. Juni geantwortet, »daß sich nunmehr sämtliche im Reich bestehenden Vortragssängergruppen der Reichsmusikkammer berufsständisch einzugliedern haben. Dabei werden wir Ihrer Anregung, die uns bereits, da sie Grundsätzliches bedeutet, seit Monaten beschäftigt, folgen. Die Reichsmusikkammer wird zweifellos *allen Einfluß und sämtliche Machtbefugnisse geltend machen, um künftighin zu verhindern, daß deutsche Künstler im In- und besonders im Ausland unter fremdländischen Namen auftreten*«. Damit wäre dann endlich ein Stück »Kulturschande« beseitigt. Noch ein Wort zu den Comedian Harmonists. Diese hatten geflissentlich verbreitet, sie seien alle sechs »gute Deutsche«. Nach Mitteilung der Reichsmusikkammer befinden sich aber unter den sechsen zwei Nichtarier preußischer Staatsangehörigkeit, ein Bulgare und ein aus Polen stammender Jude! Die Kammer hat der Vereinigung daher die Eingliederung und die Erlaubnis zum weiteren Auftreten versagt, weil ihnen die Eignung abgesprochen werden müsse, in dieser Zusammensetzung deutsche Volkskunst darzubieten.

(»Muttersprache«, Berlin, Juli 1934)

DER VERTONTE RILKE

Rilke hatte eine unüberwindliche Abneigung gegen die Vertonung seiner Texte. Er vertrat den Standpunkt, daß seine Dichtungen sich selber genügten und nicht der »Erlösung« durch Musik bedürften. Wer den musikalischen Eigengehalt von Rilkes Sprache kennt, wird diesen Standpunkt verstehen können. In den Briefen an seinen Verleger Anton Kippenberg, die jetzt im Insel-Verlag veröffentlicht worden sind, beklagt sich Rilke mehr als einmal über die Unverschämtheit der Komponisten, die ohne Erlaubnis seine Gedichte ihren »Musikkonserven einlegten«

und ihn einfach vor die vollendete Tatsache stellten. Besonders empört war Rilke, als er durch Zufall von der Komposition eines Herrn Dr. Victor Junk auf ihm besonders liebe Verse aus dem »Malte Laurids Brigge« erfuhr. Er richtete an Kippenberg einen Brandbrief, in dem er anfragt, ob er nicht diesen Anlaß aufgreifen könne, um zu diesem und ähnlichen Vorfällen Stellung zu nehmen. Herr Junk hatte seine Verse nicht nur mit Musik ausgestattet, was an und für sich schon keine Aussicht hätte, ihm wohlzutun, sondern überdies rücksichtslos den Text verändert. Anschließend stellt Rilke die Originalfassung seines Gedichtes und die Junksche zum Vergleich nebeneinander, und man muß schon sagen, daß es ein ziemlich starkes Stück ist, wie hier mit fremdem geistigen Eigentum umgegangen wurde. Nicht minder bestürzt ist Rilke, als er im Jahre 1918 von der melodramatischen Vertonung seines »Cornet« hört. In einem P. S. vom 2. Oktober schreibt er: »Mir wird erzählt, daß die Schillingssche Cornet-Komposition in Berlin schon mit großem Aufwand zur Aufführung vorbereitet wird: wehe, wehe —.« Noch deutlicher wird er in seinem nächsten Brief, in dem er von Mißbrauch, Ausbeutung und widerwärtiger Unternehmung spricht.

(Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, 15. 6. 1934)

EIN »IRRTUM« ROSSINIS

Eine hübsche Anekdote wird von *Gounod* und *Ingres* aus jener Zeit erzählt, in der Ingres Direktor der Villa Medici und Gounod dort Pensionär war. Beide hatten bisweilen freundschaftliche Auseinandersetzungen über die italienische Musik, die Ingres »höchstens für Jahrmarktsbuden gut genug« fand. Eines Abends war man in dem Salon des Direktors versammelt, Gounod saß am Klavier und hatte eben den ersten Akt des »*Don Juan*« vorgespielt. »Was für eine Musik!« rief Ingres begeistert, »was für eine Ausdrucksfähigkeit! Gestehen Sie, lieber Freund, daß die Italiener niemals etwas Ähnliches gemacht haben oder machen werden!« Gounod begann den Jägerchor aus »*Wilhelm Tell*« zu spielen und zu singen. Kaum waren die letzten Noten verklungen, als Ingres in höchster Begeisterung aufsprang. »Gott, wie schön ist das! Woher nehmen Sie diese Inspirationen, lieber junger Meister?« — »Aber Monsieur Ingres, das ist ja gar nicht von mir!« »Das ist nicht von Ihnen?« sagte der Direktor überrascht, »wer ist denn das Genie, das diese Melodie gefunden hat?« »Monsieur Ingres«, antwortete Gounod lächelnd, »das ist von *Rossini*!« »Von Rossini, diesem Scharlatan?« rief Ingres, und nach einer Pause fügte er hinzu: »Dann hat er sich an diesem Tage geirrt.«

(Der Angriff, 10. 7. 1934)

»ICH BIN KOMPONIST«

Als *Joseph Haydn* im Jahre 1795 mit seinem treuen Diener Elßler nach England reiste, wurde sein Wagen an der österreich-bayerischen Grenze von einem Zollbeamten angehalten und peinlichst untersucht. Der biedere »Finanzer« fand nichts vor, was ihn zu einem amtlichen Einschreiten Anlaß gegeben hätte, und begnügte sich, die Persönlichkeit der zwei unbekannten Reisenden sicherzustellen. »Wie hoaßen S' denn?« fragte er in anheimelndem Bayerisch. »Joseph Haydn ist mein Name.« »Was san S' denn?« »*Ich bin Komponist.*« »A Kampanist? Was ist denn dös?« »Nun, ein Tonkünstler.« »Was hoaßt Künstler? Wann S' mit Ton arbeiten, werden S' halt a Töpfer sein. Da is weiter kane Kunst dabei!« »Oho«, mischte sich nun der Diener Elßler ein, »mein Herr ist ein großer Meister.« »Schon guat«, sagte der Zollbeamte in einem Ton, der jede weitere Erörterung abschnitt, »er ist der Meister und Sö san der Gesell'. Alles in Ordnung, der Wagen kann passieren!«
Haydn hat dieses Erlebnis in späteren Jahren oft erzählt und immer herzlich darüber gelacht. »Da seht ihr, wie weit meine Berühmtheit geht«, pflegte er hinzuzufügen.
Wirklich volkstümlich ist der Meister tatsächlich erst in seinen letzten Lebensjahren geworden. Er mußte als alter Mann erst den Ausländern zeigen, »was der Teutsche vermag«, er mußte erst der deutschen Musik jenseits des Ärmelkanals zum Siege verhelfen, er mußte erst den Ruhm und die Ehren, die England zu vergeben hatte, zurück in die Heimat bringen, ehe der österreichischen Allgemeinheit »ein Licht aufging«, was für ein Geist mitten unter ihnen wandle.

Erich Fortner,
(Deutsche Zeitung, Berlin, 28. 6. 1934)

DIE ERSTE »LIEDERTAFEL«

Wenn heute das Wort »Liedertafel« fällt, so löst es leicht einen unangenehmen Beigeschmack aus, der nach Vereinsmeierei und ähnlichem schmeckt. Aber der ist erst im Laufe der Jahrzehnte aufgekommen und haftete der Wurzel dieser Einrichtungen, der heute

noch bestehenden Zelterschen Liedertafel zu Berlin, keineswegs an. Wie die 1791 gegründete Singakademie der erste gemischte Chor war, auf dem sich das ganze Chor- und Gesangvereinswesen unserer Zeit aufbaut, so war die 1809 gegründete Zelter-Tafel, die aus der Singakademie hervorging, die erste Liedertafel. Aber eine Liedertafel in des Sinnes eigenster Bedeutung, kein Gesangverein, wie viele nach ihm daraus wurden.

Will man gerecht urteilen, so muß man wissen, wie diese Liedertafel entstand und wie sie heute noch (im Sinne ihres Gründers Zelter) wirkt. Erst dann bekommt man eine Ahnung davon, was der ursprüngliche Zweck gewesen ist, der sich im Laufe eines Jahrhunderts in anderen gleichnamigen Vereinen ziemlich verflüchtigte.

Es war die Zeit der schwersten Not, die Zeit der französischen Fremdherrschaft, die den Gedanken dieser Liedertafel gebar. Zelter und viele Mitglieder der Berliner Singakademie hatten schwer unter der französischen Besatzung Berlins zu leiden, zumal Zelter auch noch dem Comité administrative angehörte und selbst französische Einquartierung beherbergen mußte. Der Grundgedanke der Liedertafel war der, einen Kreis zuverlässiger, vaterlandsliebender Männer zusammenzuschließen— der sich gegenseitig durch Lied und Wort zur Erfüllung der vaterländischen Pflichten anspornte. Deshalb zog auch Zelter den Kreis ganz eng. Er wählte das Beispiel von der Tafelrunde des Königs Artus, die er verdoppelte. Und so ist es bis heute geblieben: der Zelterschen Liedertafel gehören nur 25 Mitglieder an, von denen einer der Meister ist, der die Tafel leitet. Alle Mitglieder gehen aus der Singakademie hervor, denn sie sollen ja alle vom Blatt singen können. Aber es gibt keinerlei »Übungsstunde«, denn der Sinn dieser Liedertafel ist ja nicht, den Kunstgesang zu pflegen oder gar vor der Öffentlichkeit Konzerte zu veranstalten — das hat die Zeltersche Liedertafel bis heute noch kein einziges Mal getan — sondern sich gegenseitig durch unsere Volkslieder und den der Liedertafel eigenen Liederschatz zu erbauen. So trifft man sich auch heute noch alle vier Wochen zur Zeit des Vollmondes (jetzt im Friedenauer Rathaus) zu einem kleinen internen Feste, bei dem alle um die Tafel herumsitzen, während nur die Solisänger während des Liedes stehen. Wie die ursprüngliche Gründung Zelters auf durchaus nationaler Grundlage ruhte und aus patriotischem Geiste heraus geboren war, so hat sich dieser Geist bis zum heutigen Tage weiter erhalten.

(Germania, 15. 7. 1934)

DIE LAGE DER DEUTSCHEN MUSIKINSTRUMENTEN-INDUSTRIE

Die Wandlungen in der deutschen Musikinstrumenten-Industrie, die sich in der ganzen Zeit nach dem Kriege bemerkbar gemacht haben, wurden in den letzten Jahren durch die konjunkturelle Minderung der Kaufkraft der Bevölkerung verschärft. Noch im Jahre 1928 waren etwa 26 000 Personen bei der Herstellung von Großinstrumenten (Pianos, Flügel, Harmoniums, Orgeln) beschäftigt, gegenüber etwa 20 000 bis 21 000 Personen in der Industrie der Kleinmusikinstrumente. Im Jahre 1925 war das Übergewicht der Großinstrumente herstellenden Zweige der Musikinstrumenten-Industrie noch stärker ausgeprägt; sie beschäftigten damals etwa 38 000 Personen, während in der Kleinmusikinstrumenten-Industrie — wie 1928 — etwa 21 000 Personen tätig waren. Von dem Konjunkturrückgang wurde die Produktion von Pianos usw. außerordentlich stark betroffen. Für 1933 wird man die Zahl der Beschäftigten in der Großmusikinstrumenten-Industrie nur noch mit 2500 bis 3000 Personen annehmen können, während die Kleinmusikinstrumenten-Industrie immerhin noch etwa 15000 Personen beschäftigt haben dürfte.

Dieser Umschichtung kommt zum überwiegenden Teil zweifellos bleibende Bedeutung zu. In den Schichten, die früher als Käufer von Pianos in Frage kamen, begnügt man sich vielfach mit Rundfunk und Sprechmaschine. Ein weiterer Teil der Käufer ist zu Instrumenten niedrigerer Preislage übergegangen. Dem Absatz von Kleinmusikinstrumenten kamen dagegen noch, wie das Institut für Konjunkturforschung ausführt, besondere Ursachen zugute, wie die ganz besondere Billigkeit der Mundharmonika und die geschickte Propaganda, die für Mund- und Ziehharmonikas entfaltet wurde. Die im Zusammenhang mit der nationalen Erhebung wieder erwachende Vorliebe für Marschmusik war dem Absatz von Blas- und Schlaginstrumenten günstig. In der Harmonikaindustrie hat sich die Zahl der Beschäftigten auf 46 % des Standes von 1928 vermindert; in der Industrie der Orchesterinstrumente dürfte der Rückgang etwa ein Drittel bis die Hälfte betragen. Bei den Streich- und Zupfinstrumenten ist der Anteil der Hausgewerbetreibenden hoch, so

daß der Rückgang der Geschäftstätigkeit in der Beschäftigtenanzahl nur abgeschwächt zum Ausdruck kommen kann.
Die Ausfuhr ist für die deutsche Musikinstrumenten-Industrie von außerordentlicher Bedeutung; in normalen Zeiten ging die Hälfte des Absatzes von Pianos usw. ins Ausland, von den Erzeugnissen der Harmonikaindustrie sogar 90 %. Für die Pianoindustrie ist — bei dem außerordentlich niedrigen Stand, den die Geschäftstätigkeit hier erreicht hat — der Auslandsabsatz gegenwärtig sogar noch von verhältnismäßig größerer Bedeutung als etwa vor 4 oder 6 Jahren. 1928 haben für den Auslandsabsatz rund 42 %, 1933 rund 58 % der Beschäftigten gearbeitet. Für den Absatz der Harmonikaindustrie hat die Ausfuhr bis 1932 ihre Bedeutung nicht verändert. Obwohl im Jahre 1933, infolge der konjunkturellen Besserung in England und Nordamerika, die Ausfuhr von Mundharmoniken zunahm, dürfte in diesem Jahr vor allem die gestiegene Aufnahmefähigkeit des deutschen Marktes die Erhöhung des Beschäftigungsgrades um 4,8% gegenüber 1932 ermöglicht haben.

(Lichterfelder Lokalanzeiger, 3. 7. 1934)

* ZEITGESCHICHTE *

NEUE OPERN

Erich Sehlbachs Oper »*Die Stadt*« ist von Musikdirektor *Dr. Meyer-Giesow* für das Krefelder Stadttheater angenommen worden.
Josef Snaga hat die Musik zu dem deutschen Singspiel »*Husarenstreiche*« (Textbearbeitung: Eugen Rex) beendet. Die Uraufführung wird voraussichtlich im Kölner Opernhaus stattfinden.
Pietro Mascagnis neue Oper »*Nero*« wird im Laufe der nächsten Spielzeit in der Mailänder Scala uraufgeführt werden.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Karl Meister hat nach seinen Orchestervariationen über »Volk ans Gewehr« ein Kammermusikwerk beendet: »Zweite Tafelmusik« in drei Sätzen für Violine und Klavier.
Karl Hasse beendete die Komposition eines neuen größeren Chorwerkes, einer kantatenartigen »*Hymne auf Johannes Kepler*« für Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester, dessen Text sich in der lateinischen Urfassung am Schlusse von Keplers Werk »Mysterium Cosmographicum« vom Jahre 1596 findet und dessen freie Übersetzung Ludwig Töpf besorgte.
Der in Naumburg lebende Komponist *Friedrich Leiboldt* hat einen Horst-Wessel-Zyklus von Roland Langermann und Baldur von Schirach für Gemischten Chor und Männerchor komponiert, der im Herbst durch den Naumburger Volkschor die Uraufführung erleben wird.

PERSONALIEN

Franz Eckardt wurde von Intendant Wilhelm Rode an das *Deutsche Opernhaus* in Berlin als Nachfolger des nach Stuttgart verpflichteten Dramaturgen und Pressechefs *Hans Teßmer* engagiert.

Der Direktor der Augsburger Singschule, *Otto Jochum*, wurde von der Reichsmusikkammer zum Führer der weltlichen gemischten Chöre in Bayern berufen.

Konzertmeister *Willy Müller-Crailsheim* und Konzertmeister *Walter Schultz*, Mitglieder der Weimarer Staatskapelle und Lehrer an der Staatlichen Hochschule für Musik, erhielten vom Thüringischen Volksbildungsministerium die Amtsbezeichnung »Professor«.
Als Nachfolger des in den Ruhestand getretenen Aachener Generalmusikdirektors Prof. *Peter Raabe* wurde Kapellmeister *Herbert v. Karajan* nach fünfjähriger Tätigkeit am Ulmer Stadttheater an das Stadttheater Aachen berufen.
Kammersänger *Walther Kirchhoff* ist mit der Leitung des Berliner Volkstheaters Lichtburg am Bahnhof Gesundbrunnen beauftragt worden. Als erste Vorstellung unter seiner Leitung wurde am 3. Juli »Der Obersteiger« von Zeller, unter der musikalischen Leitung von Kapellmeister Kurt Harder und der szenischen von Otto Henning, gegeben.
Der Leipziger Komponist und Lehrer am Landeskonservatorium *Kurt Thomas* hat einen Ruf als Professor für Komposition und Chordirigieren an die Staatliche Hochschule für Musik in Berlin erhalten.

Das Konservatorium der Musik Klindworth-Scharwenka hat den Konzert- und Oratoriensänger Professor *Georg A. Walter* als Lehrer einer Gesangs- und Ausbildungsklasse verpflichtet.

Der preußische Kultusminister *Rust* hat den Pianisten *Winfried Wolf* als Lehrer an die Hochschule für Musik in Berlin berufen.

TAGESCHRONIK

Intendant *Willi Hanke* hat *Prof. Dr. Hans Pfitzner* zur Eröffnung der neuen Spielzeit des Stadttheaters *Münster* als Gastdirigenten verpflichtet. Pfitzner wird sowohl die Einstudierung als auch die Aufführung seines Musikdramas »*Der arme Heinrich*« selbst leiten. In Musikkreisen wird die Möglichkeit erwogen, den Komponisten auch als Dirigent eines Sinfoniekonzertes zu gewinnen. Die Frage der Nachfolge von Musikdrirektor Georg Jochum ist noch nicht gelöst.

Die Kurdirektion in *Bad Oeynhausen* veranstaltete einen Wettbewerb für junge deutsche, unbekannte Komponisten, der jetzt abgeschlossen ist. Die angenommenen Werke kommen auf dem »Niedersächsischen Musikfest«, das, wie wir bereits im Juliheft auf Seite 799 berichteten, in den ersten Augusttagen in Bad Oeynhausen stattfindet, zur Aufführung. Als Uraufführungen bringt die Vortragsfolge, an deren Spitze die Suite für Flöte und Streichorchester in a-moll vom alten *G. Ph. Telemann* steht, zwei a-cappella-Chöre von *Wilhelm Fehres*, eine Romantische Suite von *Werner Bitter* und eine Sinfonie in c-moll von *Ernst Gernot Klußmann*. Weiterhin gibt es die Kleine Sinfonie, Werk 5, von *Hans Wedig*, das Vorspiel zu einer Komödie, Werk 6, von *Ludwig Lürmann* und ein Klavierkonzert von *Hans Vogt*.

Vom 8. bis 16. September wird in *Stuttgart* eine musikalische Festwoche geplant, deren Ausgestaltung unter dem Leitgedanken »*Deutsches Kulturschaffen in der Welt*« steht.

Das erste *Mozart-Fest*, das der englische Musikfreund *John Christie* auf seiner ländlichen Opernbühne *Glyndbourne* bei Lewes veranstaltete, ist Anfang Juli zu Ende gegangen. Aufgeführt wurden »Figaros Hochzeit« und »Die Entführung aus dem Serail« in italienischer, die »Zauberflöte« in deutscher Sprache. Die Festspiele sollen nächstes Jahr, abermals unter der Leitung *Fritz Buschs*, wiederholt werden.

Die Leiter der Opertheater in *Italien* haben beschlossen, am 1. Januar 1935 zur Hundertjahrfeier des Komponisten *Vincenzo Bellini* in jedem Theater eine seiner Opern aufzuführen. Auf diese Weise werden fast alle Werke des Meisters zur Aufführung gelangen. In diesem Jahre fällt das bereits angekündigte *Pyrmonter* Musikfest »*Das junge Deutschland in der Musik*« aus. Man hofft im nächsten Jahre die im Vorjahre begonnene Reihe dieser Musikfeste fortsetzen zu können.

Die *Instrumentensammlung* der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg 2, Fasanenstr. 1, bleibt vom 21. Juli bis 31. August 1934 *geschlossen*. Im Monat September ist die Sammlung Dienstags, Donnerstags und Sonnabends von 11 bis 1 Uhr geöffnet.

Im *Bremer Focke-Museum* wurde eine Ausstellung eröffnet, die dem Besucher einen Überblick über die Arbeitsleistung der Musikinstrumentenbauer des Spätmittelalters, der Barock- und Rokokozeit gibt. Die umfangreiche Schau weist in der Hauptsache alte Flöten, Hammerklaviere, Flügel und Violen auf.

Der Plan, der vor Jahren bereits aufgenommen wurde, in *Oberscheden* (Hannover), dem Geburtsort von *Johann Joachim Quantz*, dem Flötenspieler und Hofkomponisten Friedrichs des Großen, einen Gedächtnisbrunnen zu setzen, soll nun endlich ausgeführt werden. Der Brunnen wird eine Inschrift und die Gestalt eines Flöte spielenden Knaben zeigen und soll bereits in nächster Zeit eingeweiht werden.

Für die am 1. Mai niedergebrannte *Sängerhalle* in *Augsburg* hat die Versicherungskammer eine Entschädigungssumme von 272 359 RM. festgesetzt. Die Brandentschädigung für das dabei vernichtete Mobiliar beträgt rund 32 300 RM. Der Stadtrat hat sich mit diesen Versicherungssummen einverstanden erklärt. Nach den Vertragsbestimmungen mit der Versicherungskammer werden die Entschädigungen unter der Bedingung gewährt, daß diese lediglich dazu verwendet werden, den »beschädigten Gegenstand« auf der alten Stelle und zu dem bisherigen Zweck, entsprechend den polizeilichen Vorschriften, wieder herzustellen. Der Versicherungsgegenstand muß spätestens fünf Jahre nach dem Tage des Schadensfalles wieder hergestellt sein.

In Baden-Baden fand eine Besprechung über das Fortbestehen des *Vereins Sinfoniehaus* statt. Bei der Besprechung waren anwesend: Gerhart Hauptmann, Prof. Habich von der

Akademie der bildenden Künste in Stuttgart, Prof. Haiger, München, Direktor Sigmund, Stuttgart, Oberbürgermeister Schwedhelm, Baden-Baden, Oberbürgermeister i. R. Elfner, Baden-Baden, und der erste Städtische Kapellmeister Herbert Albert. Der Beschluß ging dahin, die Idee der Errichtung eines Sinfoniehauses in Baden-Baden weiter zu pflegen und den Verein zu erhalten. Ein vorläufiger Vorstand wurde gebildet, und es liegt dem geschäftsführenden Vorstand zunächst ob, mit der Reichs- und Landesregierung in Verbindung zu treten und festzustellen, ob von diesen Stellen der Gedanke der Errichtung eines Sinfoniehauses in Baden-Baden zunächst gebilligt und auch finanziell gefördert wird. Bekanntlich hatte der Verein Sinfoniehaus früher seinen Sitz in *Stuttgart*, und es bestand der Plan, das Sinfoniehaus auf der Karlshöhe in Stuttgart zu errichten.

Anläßlich des 20. Todestages des Kärntner Liederkomponisten *Thomas Koschat* wurde in *Klagenfurth* ein Museum eröffnet, das vom Koschat-Bund gestiftet wurde und Erinnerungsstücke an den Komponisten enthält.

Das »Josef Gierlsche Gedächtnisstipendium« der Münchener Staatlichen Akademie der Tonkunst wurde dieses Jahr *Hugo Steurer*, aus der Klasse von Prof. Schmid-Lindner, verliehen.

Unter der Leitung von *Helmut Mönkemeyer* ist in *Krefeld* eine städtische *Volksmusik-Hochschule* errichtet worden. Im Vordergrund des Lehrplanes steht der Chorgesang.

Der Landesbischof der evangelischen Landeskirche Nassau-Hessen, *Lic. Dr. Dietrich*, hat der Errichtung eines *Kirchenmusikalischen Instituts* in *Frankfurt a. Main* zugestimmt. Dieses Institut wird dem Dr. Hochschen Konservatorium in Frankfurt am Main angegliedert. Mit dieser Errichtung wird dem neuen Institut gleichzeitig die Anerkennung als Hauptausbildungsstätte für die Kirchenmusiker des Bezirkes Nassau/Hessen verliehen. Der für die Ausbildung von Kirchenmusikern an dem Dr. Hochschen Konservatorium bereits bestehende Lehrplan wird den erweiterten Anforderungen entsprechend neu aufgebaut. Das Institut nimmt seine Tätigkeit voraussichtlich am 1. April 1935 auf.

Das »*II. Singlager für junge Lehrer*«, veranstaltet vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, findet vom 27. August bis 2. September 1934 im Volkshochschulheim »*Die Wislade*« bei Rahmede, Kreis Lüdenscheid, statt. Die Leiter sind *Helmuth Jörns*, *August*

Sander, *Gerhard Schwarz*. Arbeitsgebiete: Das politische Lied als Volkslied der Gegenwart, das Landsknechts- und Soldatenlied. Musizieren mit Fanfaren, Flöten und Landsknechtstrommeln. Feiergestaltung, Sprechchor und Spiel. Chorübung. Anfragen und Anmeldungen sind umgehend zu richten an das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamer Str. 120.

An den Musikkursen für fortgeschrittene Musiker, die das »*Deutsche Musikinstitut für Ausländer zu Berlin*« seit Jahren veranstaltet, nehmen in diesem Sommer neben deutschen Musikern rund 50 Prozent Ausländer teil. Insgesamt sind zehn fremde Nationen vertreten, am zahlreichsten die Vereinigten Staaten von Nordamerika, die Schweiz, Holland, die skandinavischen Länder und Polen. Aber auch Ungarn, Südamerika, England und Japan haben Teilnehmer entsandt.

Schon zum achten Male wird Direktor *Dr. Felix Weingartner* am Basler Konservatorium einen Kurs für Dirigenten eröffnen, und zwar im Oktober 1934. Der Kurs dauert von Oktober bis Juli und ist für Anfänger bestimmt, die noch keine Erfahrung im Dirigieren haben. Diese haben während der ganzen Saison Gelegenheit, alle Orchesterproben zu Sinfoniekonzerten und Opernvorstellungen zu besuchen. Für Dirigenten, die schon in der Praxis stehen oder jedenfalls schon ein Orchester geleitet haben, ist der Meisterkurs bestimmt, der jedes Jahr im Juni stattfindet und für den das volle Orchester der Basler Orchestergesellschaft zur Verfügung steht. Als Abschluß des Kurses findet eine Reihe von Konzerten statt, in denen sich die Kursusteilnehmer dem Publikum und der Presse vorstellen können.

Der österreichische Unterrichtsminister hat zwei Arten großer *Staatspreise für Musik* und Literatur geschaffen. Die Preise betragen je 2000 Schilling und sollen zu einem Teil der Auszeichnung von Meisterwerken ohne Rücksicht auf die persönliche Lage ihres Schöpfers, zum anderen der Ermutigung junger Talente dienen. In diesem Jahr sind die Preise für die lyrische Dichtung und für die instrumentale Kammermusik bestimmt.

Jenö v. Hubay hat seine Stelle als Oberdirektor der Budapester Musikhochschule, die er seit fünfzehn Jahren bekleidete, niedergelegt. Hubay, der im Alter von 76 Jahren steht, wirkte 48 Jahre als Professor an der Musikhochschule und hat eine Reihe bekannter Violinvirtuosen herangebildet. Er begründet seinen Entschluß mit dem Wunsche, für einige Jahre als Lehrer und Komponist wieder Aktionsfreiheit zu erlangen. In der nächsten Budapester Opernsaison gelangen seine neuen Werke zur Uraufführung, und zwar die Oper »*Der egoistische Riese*«, dessen Buch nach Oskar Wilde von Markus und Mohacsi verfaßt wurde. Außerdem soll »*Die Venus von Milo*« aufgeführt werden. Hubay wird ferner an der Schaffung eines kleinen Propagandafilms mitwirken, der auf Grund einer seiner »Tscharda-Szenen« gedreht wird. Außerdem bereitet er sich für einen großen Liszt-Film vor, der unter seiner musikalischen Leitung hergestellt wird und das Leben Franz Liszts darstellen soll.

Die Stadt *Stralsund* begeht dieses Jahr die Feier ihres 700jährigen Bestehens. Unter den vielen auch volkstümlichen großen Darbietungen wurden und werden noch dabei auch Werke alter pommerscher und besonders Stralsunder Meister aufgeführt, die vom Musikwissenschaftlichen Seminar der *Universität Greifswald* unter Leitung von Prof. *Dr. Hans Engel*, dem die Wiederentdeckung dieser alten pommerschen Meister zu danken ist, bearbeitet wurden. Zur Aufführung kamen und kommen Werke von *Vierdanck*, *Movius*, *Struck*, *Hertel*, *Raupach*, von letzterem eine Klaviersonate und ein nach ihr von *Mozart* bearbeitetes Konzert. Auch Minnelieder des Fürsten *Wizlav von Rügen* werden erklingen. Den tiefsten Eindruck machten bisher zwei große geistliche Konzerte von Vierdanck, in denen er sich durchaus zur Höhe seines Lehrers Schütz erhebt und sich als begnadeter Musiker erweist. Die Aufführung fand am 1. Juli in der prachtvollen, im Inneren die ursprüngliche bunte Bemalung zeigenden Nikolaikirche im Rahmen eines musikalischen Gottesdienstes statt. Teile der Veranstaltungen werden auf den Rundfunk übertragen.

Hermann Zilchers »Tanzfantasie« wurde von den Sendern Breslau, München, Stuttgart und Wien aufgeführt. Weitere Aufführungen wurden festgesetzt in Chemnitz, Dresden, Heidelberg, Oldenburg und Bad Oeynhausen.

Professor *Bruno Hinze-Reinhold* spielte kürzlich im Südwestdeutschen Rundfunk (Frankfurter Reichssender) neben den Deutschen Reigen und Romanzen von Joseph Haas drei fast vergessene virtuose Klavierstücke von *Friedrich Smetana*, zur Erinnerung an den 50. Todestag dieses Meisters.

Rudolf Horn, der einarmige, linkshändige deutsche Pianist, spielte in einem Konzert des Kurzwellensenders (Amerikafunk) Bachs Chaconne in der Bearbeitung von Brahms. Reifes musikalisches Durchdringen des Werkes, überzeugender Aufbau der Stilelemente, eine technische Beherrschung ohne jeden bemitleidenswerten Notbehelf erwiesen es, daß Horn begründeten Anspruch auf vollste Geltung hat. Zu dem rein künstlerischen Wert seines Schaffens kommt das sittliche Beispiel, das mit der Leistung gegeben ist. Erfreulicherweise haben bereits auch andere Sender Horn verpflichtet.

Felix Petyrek von der Stuttgarter Hochschule für Musik hat für seine »*Sechs Konzertetüden für zwei Klaviere*«, die er vor kurzem zusammen mit *Helene Renate Lang* in Stuttgart als Uraufführung spielte, von der Deutschen Gesellschaft der Wissenschaften und Künste in *Prag* den Preis verliehen erhalten, der für die Drucklegung des Werkes bestimmt ist.

Am 13. Juli feierte der Wiener Komponist *Ludwig Gruber*, der zahlreiche volkstümliche Lieder — vor allem das berühmt gewordene »Mei Muatterl war a Weanerin« — geschaffen hat, seinen sechzigsten Geburtstag.

In Schlaggenwald in Böhmen wurde für den dort geborenen Lehrer und Komponisten *Albert Marterer* eine Gedenktafel errichtet. Marterer komponierte viele Männerchöre, Orchesterstücke und Kirchenmusik, vor allem aber Egerländer Mundartlieder, die ihn in Böhmen berühmt machten.

Zum Gedächtnis des kürzlich verstorbenen englischen Tonsetzers *Edward Elgar* veranstaltet die Croyden Philharmonic Society unter der Leitung von Allan J. Kirbys eine große Elgar-*Gedächtniswoche* in der Zeit vom 4. bis 11. Mai kommenden Jahres in Croyden. Während dieser Woche werden die sinfonischen und vokalen Werke Elgars in chronologischer Reihenfolge aufgeführt werden. Das Londoner Sinfonie-Orchester und bedeutende Solisten haben jetzt schon ihre Mitwirkung zugesagt.

Edmund von Borck, dessen »Präludium und Fuge für kleines Orchester« in diesem Winter mit starkem Erfolg in Rom unter O. Piccardi zur Uraufführung gelangte, wurde auf Grund dieses Erfolges eingeladen, im nächsten

Winter in der italienischen Hauptstadt ein Augusteum-Konzert mit klassischem und modernem deutschen Programm zu dirigieren.

Zum musikalischen und künstlerischen Leiter der Königlichen Oper in Rom wurde jetzt der Kapellmeister *Tullio Serafi* berufen, der zurzeit Freilichtaufführungen auf dem Stadthausplatz von Cremona anläßlich des 100. Geburtstages von Ponchielli leitet. Serafi, der seit Jahren in der Metropolitan Oper in New York arbeitet, ist nicht nur das Orchester, sondern auch der gesamte szenische Apparat der römischen Oper unterstellt worden.

Mussolini beabsichtigt die Errichtung eines »*Palazzo della musica*« für 10 000 Zuhörer in der italienischen Hauptstadt.

Die Reichsmusikkammer erklärt eine Teilnahme ihrer Mitglieder an dem im Ernting (August) 1934 in Genf stattfindenden internationalen Musikwettbewerb für *nicht* erwünscht.

Maurice Ravel ist zum Direktor des amerikanischen Konservatoriums in Fontainebleau ernannt worden. Ravel tritt an die Stelle von *Charles Marie Widor*, der wegen seines hohen Alters zurückgetreten ist.

Der Stadtrat von *Paris* hat beschlossen, aus der Verehrung für den Schöpfer der »Unvollendeten« eine der neuen Pariser Straßen »*Schubertstraße*« zu benennen.

Klaus Pringsheim hat in Schanghai die erste Sinfonie von Brahms dirigiert, die somit erstmalig auf dem asiatischen Kontinent zu hören war.

Der bekannte englische Dirigent *Albert Coates* gab in Leningrad in der Optisch-Mechanischen Fabrik inmitten von Turbinen und Maschinen ein Konzert vor 2000 Arbeitern. Er dirigierte die 7. Sinfonie von Beethoven, die Tannhäuser-Ouvertüre und Stücke von Tschaikowskij.

Das *Nationale Musikalische Institut* der Universität *Rio de Janeiro* gibt jetzt ein Archiv zur Geschichte der brasilianischen Musik heraus. Dieses Archiv soll die musikalischen Werke der letzten Jahrhunderte von brasilianischen Komponisten der Vergessenheit entreißen. Die erste Veröffentlichung dieser Art bezieht sich auf Francisco Manoel da Silva, der von 1795 bis 1865 lebte und verschiedene Chöre komponierte. Drei a-cappella-Frauenchöre bilden den Auftakt der Veröffentlichung. Gleichzeitig mit dem Archiv wird auch eine neue brasilianische Musikzeitschrift »Revista Brasileira de Musica« herausgegeben, die denselben Zwecken dienen soll.

Wilhelm Kempff, der für eine dreimonatige südamerikanische Tournee verpflichtet wurde, hatte mit seinem ersten Konzert in Buenos Aires einen großen Erfolg.

Der *Deutsche Sängerbund* in *Chile* hat den Plan, alljährlich einen »Deutschen Liedertag« abzuhalten, bei dem die schönsten deutschen Volkslieder zum Vortrag gelangen. Auch die jüngste Volksliedliteratur soll dabei berücksichtigt werden.

In Melbourne (Australien) vollendete der Komponist *Gerhard von Keußler* sein 60. Lebensjahr. Seit 1932 leitet er in Melbourne und in Sidney sinfonische Konzerte.

Die *Internationale Mozart-Gemeinde* zählt zur Zeit in 65 Ortsgruppen 6000 Mitglieder. Ihr Ziel ist die Verbreitung der Mozart-Verehrung, die Förderung der Mozart-Forschung und die Pflege der Mozart-Stätten.

Ein Konzert von Mozart ist vom Leipziger Professor *Max Seiffert* entdeckt worden. Es stammt nach seiner Ansicht aus den Jahren 1775 bis 1777 und ist ein Konzert in B-dur für Fagott oder Cello mit Orchester, einst für den Grafen Dürnitz, der auch sonst im Leben Mozarts eine Rolle spielt, komponiert.

In der Bibliothek des Laxenburger Schlosses bei Wien wurden zwei bisher *unbekannte Werke Beethovens* aufgefunden. Es sind zwei Märsche, 1809 zu Ehren der damaligen Kaiserin von Österreich von Beethoven komponiert.

Unbekannte Briefe von Johannes Brahms an den Wiener Klavierfabrikanten Emil Streicher wurden in der Handschriftenabteilung der Wiener Nationalbibliothek aufgefunden.

In *Rio de Janeiro* (Brasilien) fand am 6. Juni ein Kompositionsabend des Komponisten *Dr. Egon Kornauth* mit dem Autor am Flügel unter Mitwirkung brasilianischer und europäischer Künstler statt.

Das Orchester der Bayreuther Festspiele veranstaltet unter Leitung von Generalintendant *Tietjen* am 4. August, dem Todestag Siegfried Wagners und Franz Liszts, ein *Gedächtniskonzert*. Zur Aufführung kommen Werke von Richard Wagner und Siegfried Wagner. Der Reinertrag fließt in die Richard-Wagner-Stipendienstiftung, die in diesem Jahre rund 100 bedürftigen Musikern eine Reise zu den Bayreuther Festspielen ermöglicht.

Der Heidelberger Musikwissenschaftler Professor *Dr. Heinrich Besseler* hat eine neue Fassung von Bachs »Musikalischem Opfer« fertiggestellt, die soeben durch seinen Schüler Privatdozent Dr. Werner Korte im Rahmen

einer studentischen Aktion für den deutschen Geist in Münster zu Gehör gebracht wurde. Eine sechsstimmige Fuge, die man Bachs »Kunst der Fuge« an Wert gleichsetzen kann, rahmt das Werk ein. Zwischen diesen Eckpfeilern haben die Cembalofuge, die Triosonate und die Kanons ihren Platz.

Die Weimarer Staatliche Hochschule für Musik veranstaltete ein *Max-Reger-Gedächtniskonzert*, in dessen Rahmen zwei nachgelassene Werke des Meisters zur *Uraufführung* gebracht wurden. Es handelt sich um ein im Jahre 1896 entstandenes Andante für Streichquintett und um ein Andante grazioso für Flöte und Klavier, das 1898 geschrieben worden ist.

Das *Collegium musicum* der Universität *Greifswald* veranstaltete am 16. Juli nach siebenjährigem Bestehen seinen 40. Offenen Abend. Die mit Begeisterung aufgenommenen Darbietungen umfaßten Werke von Händel (Concerto grosso op. 6, 3), Telemann (Konzert für vier Violinen, hrsg. von Engel) und Bach (Triosonate G, Klavierkonzert A, Ouvertürensuite h mit Flöte). Prof. *Hans Engel*, der das Collegium musicum gegründet hat, hatte wie immer die Leitung und spielte auch das Klavierkonzert.

Das Berliner Finanzamt Tiergarten hat einen *Steuersteckbrief* hinter Generalmusikdirektor *Otto Klemperer* erlassen und die Beschlagnahme seiner noch in Deutschland befindlichen Vermögenswerte verfügt. Klemperer, der sich auf Schloß Schönbrunn bei Wien aufhält, schuldet dem Reich eine restliche *Reichsfluchtsteuer* in Höhe von 4550 Mark. Allen Personen, an die Klemperer noch Forderungen hat, ist vom Finanzamt verboten worden, irgendwelche Zahlungen an ihn zu leisten.

Der Reichssender Königsberg brachte Verdis »*Luisa Miller*« in einer Funkbearbeitung von *Dr. Herbert Gerigk* zur Sendung. Dabei wurde alles das herausgestellt, das Parallelität oder Anlehnung zu der Vorlage Schillers aufweist. Die musikalische Leitung der Aufführung hatte *Wolfgang Brückner*. — In der Folge sollen die weiteren Vertonungen Schillerscher Texte durch Verdi geboten werden: »Die Räuber«, »Don Carlos« und die in Deutschland völlig unbekannte »Jungfrau von Orleans«.

Karl Hermann Pillneys »Divertimento für Klavier und Kammerorchester« gelangte in *Amsterdam* mit großem Erfolg zur Erstaufführung. Die Londoner Broadcasting Corporation brachte von Pillney ein Harfenkonzert (frei bearbeitet nach Dittersdorf).

TODESNACHRICHTEN

In Wiesbaden ist der Musikdirektor *Wilhelm Aletter*, der 1867 in Bad Nauheim geboren war, †. Er ist durch zahlreiche heitere und ernste Lieder und Instrumentalstücke bekannt geworden.

Professor *Ernst Eduard Taubert*, ordentliches Mitglied der Preußischen Akademie der Künste, † in Berlin am 14. Juli im 96. Lebensjahr.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BILDERN

Die Porträts von *Georg Philipp Telemann*, *Johann Adolph Hasse* und *Heinrich Schütz* illustrieren die Arbeit *Theodor W. Werners* über den »Niedersächsischen Anteil an der deutschen Musik«, während das Bildnis *Jean Philippe Rameaus* die Verbindung zu *Walter Dahms*' Artikel über die »Anfänge der ‚galanten' Musik« herstellt. Auf das Bild *Eduard Hanslicks* weist *Alfred Burgartz* in dem Aufsatz »Ein musikalischer Don Quichote« hin. *Ferruccio Busoni* wird in dem Artikel *Herbert Gerigks* beleuchtet. Über die Aufführung des HJ.-Spiels »*Junge Gefolgschaft*« auf der Reichstagung der NS.-Kulturgemeinde in Eisenach unterrichtet ein Bericht. Auch *Wolfgang Stummes* programmatische Ausführungen weisen auf dieses künstlerisch und kulturpolitisch wesentliche Werk hin.

Verantwortlicher Hauptschriftleiter: Friedrich W. Herzog, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Verantwortlich für Mitteilungen und Anordnungen der Reichsjugendführung: Oberbannführer Fritz Brennecke, Berlin SO 36, Maybach-Ufer 48—51

Für die Anzeigen verantwortlich: Walter C. Lehnerdt, Berlin-Schöneberg

Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

Die N.-S.-Kulturgemeinde
(Deutsche Bühne und Kampfbund für Deutsche Kultur)
in der N.-S.-Gemeinschaft »Kraft durch Freude«

Berlin NW 7, den 15. Aug. 1934
Dorotheenstraße 29, Fernruf: A 2 Flora 7331

ANORDNUNG

Die Zeitschrift »DIE MUSIK« wird auf Grund der mit Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg, getroffenen Vereinbarung mit Wirkung vom 1. September 1934 amtliches Organ der N.-S.-Kulturgemeinde.

Die in den Händen von *Friedrich W. Herzog* liegende Hauptschriftleitung bietet Gewähr, daß die Zeitschrift auch in weltanschaulicher Hinsicht den Ansprüchen gerecht wird, die sowohl die N.-S.-Kulturgemeinde, als auch jeder nationalsozialistische Musiker und Komponist heute an eine Fachzeitschrift stellen muß.

Amtsleiter

OPER ALS WIRKLICHKEIT

VON
ALFRED BRASCH-ESSEN

Sinn der Kunst ist es, in einem spiegelnden neuen Sein, einem einheitlichen, überschaubaren Symbol des großen, einheitlichen Ganzen das Leben selbst zu fassen, das Erlebnis der Welt zu zwingen. Die Bildkunst mag Durchdringung der gegenständlichen Welt kennzeichnen, die Dichtung als geistige Beherrschung und Formung der Tat den Weg weisen oder die Musik bis zur göttlichen Wesenheit einer arteigenen, allem Irdisch-Seienden entwachsenen Welt vorstoßen. Nur die Oper ist aus der Mittelbarkeit philologischer Erwägungen geboren, ist Stückwerk, ein Irrtum von Haus aus. Ihre Problematik stammt nicht etwa aus dem subjektiven Bild, das krisenhafte Jahre sich von ihr gemacht hätten, sondern aus den Tagen Peris und Caccinis. Und es ist nur natürlich, daß in nachdenklichen so gut wie in stürmischen Zeiten ihre Geltung immer wieder angetastet wird.

Man hat sie einen Zwitter genannt — und hat sich doch nie ihrer Wirkung entziehen können, einer Wirkung, die gerade durch diese Zwiespältigkeit zutiefst begründet ist. Die körperhafte Existenz des Theaters und die geistige Wesenheit der Musik haben sich miteinander verbunden wie Körper und Geist eines lebenden Wesens, widerspruchsvoll im Streben wie dieses. Um die Vollendung in der himmlischen Ära des reinen Klanges ringend, zugleich nach weltlicher Befreiung und sinnlicher Erfüllung verlangend.

Und noch ein Drittes mischt sich in die Spannung zwischen Theaterspiel und Sphärenklang. Der alte Streit um den Primat der Dichtung oder der Musik deutet es an, das begriffliche Denken und Weltbildnern als gewichtiges Kriterium in die Auseinandersetzung über Wert und Unwert der Oper einführend.

Das Spiel — ein Abbild, die Idee — ein Sinnbild, die Musik — ein Gleichnis der Welt: so rundet sich das Bild der Oper, dieser dreifach gemischten, »unreinen« Kunst in sein Gleichgewicht. In dieser dreifachen Gewalt liegt das Geheimnis ihrer Wirkung, liegt auch ihre ewige Problematik, die immerfort die Geister bewegt hat und bewegen wird, die immerfort unsere persönliche Entscheidung verlangt, — unser persönliches Bekenntnis.

Denn unsere Einstellung zu ihrer künstlichen Welt enthüllt die Art unserer vordringlichsten Glücksehnsucht, die nach Befriedigung geht durch das Fest der Sinne, den Mythos der Idee oder die mystische Teilnahme am kosmischen Geschehen einer von Fleisch und Begriff unbeschwerten Gleichniswelt.

*

Was wir »Oper« nennen, dabei das musikalische Theater als ganze Gattung umfassend, ist niemals — im einzelnen Werk — ein Ganzes, sondern immer

eine Summe unterschiedlicher Einzelheiten, inniger gebunden höchstens einmal in der seltenen schöpferischen Tat des Gesamtkunstwerkes. Für die Oper gibt es keine organische Gesetzmäßigkeit, die als Kriterium für eine grundsätzliche Entscheidung für die eine und gegen die andere Form dienen könnte. Es gibt keine objektiv »richtige« und »falsche« Art von Oper. Wenn den der »Ring« weltanschaulich stärker fesselt oder jenen die »Aida« in ihrer Bühnenwirklichkeit mehr überzeugt, so kann das kein Argument sein gegen die künstlerische Berechtigung der »Zauberflöte«.

Nicht darauf kommt es an, ob wir heute zum Werk Mozarts oder Richard Wagners vom Standpunkt der Kritik aus ja oder nein sagen, sondern darauf, daß wir uns über die Möglichkeiten der Oper und ihre inneren Voraussetzungen klar werden. Denn nicht eine Rangordnung des bereits Vollendeten, sondern Stufen für das noch Werdende, für unseren eigenen Weg vorwärts gilt es zu gewinnen.

(Es scheint unsinnig, mit engem Blick an den Dingen des heutigen Betriebes herumzukritteln. An der Vergangenheit sich Erkenntnis und Richtschnur gewinnen und dann ins Morgen hinaus mutig vorstoßen: das bringt alles Gegenwärtige von selbst ins rechte Gleis.)

*

Die Stoffrage ist oft als vorherrschendes Problem der Oper angesehen worden. Die Sage, das Märchen, der Traum — das Unwirkliche sei die einzig mögliche Wirklichkeit der Oper, meinte man. Wie die Praxis des Schaffens es getan hat, so muß sich auch die Reflexion über so äußerliche ästhetische Argumentierung hinwegsetzen: weil im Leben niemand singt, deswegen könnten auch auf der Bühne nur sagenhafte Gestalten singen. Denn die erste Voraussetzung einer musikgebundenen Kunst ist die Aufhebung der Schwerkraft, die wenigstens teilweise Entkörperlichung und geistige Verflüssigung dessen, was dem Wesen der Musik widerspricht. Die Menschen auf der Bühne werden sagen — oder besser: opernhaft, weil sie singen; nicht: sie dürfen singen, weil sie sagenhaft sind. Die richtige Ästhetik macht man aus einer Sache heraus, nicht in sie hinein!

Das gilt auch von der Opernkomposition, daß man sie nur aus dem Werk heraus beurteilen dürfe. Wer als absoluter Musiker hingeht und dem Musikdrama Mängel vorwirft, begeht den gleichen Fehler wie der, der nur Götter und Feen singen lassen will. *Die* Oper gibt es nicht, kann es nicht geben; und darum ist eine gedichtete Musik genau so gut wie ein komponiertes Drama. Daß Musiker und Dichter, wenn sie ganz in der Welt der eigenen Disziplin leben, dabei einen verschiedenen Geschmack haben werden, berührt nicht die eigene Wirklichkeit der Oper, sondern ist eine höchst private Angelegenheit.

Daß Privatangelegenheiten zum »objektiven« Maßstab gemacht werden sollten, ist eigentlich das einzige Problem der Operngeschichte bis heute

gewesen. Immer wieder hat jemand, aus dem Irrwahn der *einen*, letzthin und endgültig allein möglichen Opernform heraus, seine besondere Opernform als die rechte angepriesen. Dem Schaffenden ist solche Einseitigkeit selbstverständlich verziehen; er ist Partei und muß es sein. Anders steht es mit den Mitläufern; wer so wenig hinter das ungebundene Wesen dieser Gattung »Oper« sieht, daß er einseitig nur einen Weg anerkennt, der ist nicht berechtigt, seine Stimme zu erheben; seine Parteilichkeit ist Beschränktheit. Von solchen Mitläufern, Fanatikern ihres Geschmacks und snobistischen Besserwissern, ist die »Opernkrise« der Nachkriegsjahre gemacht worden. Aber die Wirklichkeit der Oper lebt weiter — auch dann, wenn sie wieder einmal vorübergehend verdunkelt werden sollte. Dieser »Irrtum«, der um 1700 gegen unvollkommene Absichten aus drei mächtigen Quellen aufbrach, ist zu lebenskräftig, noch und noch.

DIE DEUTSCHE VOLKSOPER

VON

ERNST SCHLIEPE-BERLIN

Es liegt im Zuge einer natürlichen Entwicklung, wenn in der neuesten Zeit überall die Frage nach einer neuen deutschen Volksoper immer häufiger erörtert wird. So ungeheuer reich unsere Opernproduktion auch ist — im letzten Jahrzehnt sind alljährlich etwa 35 deutsche Opern zur Uraufführung gelangt —, so geringfügig ist trotz alledem die tatsächliche Ausbeute, die für den wirklichen Bestand in Frage kommt. Die meisten Werke verschwinden nach kurzer Zeit wieder, nur wenige erscheinen in mehreren Spielzeiten. Die Ursache hierfür liegt keineswegs immer bei den Komponisten, sie trifft viel stärker die Bühnen selbst, die unbegründeterweise leichter für Uraufführungen als für Wiederholungen zu haben sind, vielfach aber auch nicht genügend Mühe oder Zeit anwenden, um sich um die vorhandenen Werke wirklich zu kümmern. Dafür hofft man lieber auf den glänzenden Zufall eines plötzlichen großen Erfolges. Bezeichnenderweise wird die Volksoper heute so stark gefragt, daß die Komponisten mitunter einfach dazu übergehen, ihre Werke aufs Geratewohl als »Volksopern« zu bezeichnen, auch wenn alle Voraussetzungen dazu fehlen, nur weil der Stoff irgendwie mit der Idee des Volkhaften verbunden erscheint und weil sie hoffen, dadurch stärkeres Interesse bei den Intendanten zu erwecken. In Wirklichkeit ist seit dem »Evangelimann« keine volkstümliche Oper mehr geschrieben worden oder es hat sich wenigstens kein Werk dieser Art die Bühne zu erobern vermocht.
Der Begriff der Volksoper wird sehr oft mißverstanden. Keineswegs ist jede schlechthin populär gewordene Oper auch eine Volksoper, auch nicht der

unendlich oft gegebene »Troubadour«, obwohl dessen Melodien längst auf allen Gassen erklingen. Die Hintertreppenromantik seiner Handlung widerstrebt jeglicher Einordnung in den Begriff der Volkstümlichkeit. Ebensowenig gehört »Fidelio« hierher; diese Oper stellt schon wegen ihrer sinfonischen Anlage, die die alte Opernform auf Schritt und Tritt zu sprengen droht, einen Sonderfall in der Opernliteratur dar. Die überwiegende Mehrheit aller Opern, mögen sie auch noch so viel gespielt werden, sind keine Volksopern. Sonach müssen wir folgern, daß die Entstehung einer Volksoper ein besonderes Talent oder besondere Gesetzlichkeiten voraussetzt, falls wir ihre Entstehung nicht einfach dem Zufall zuschreiben wollen.

Untersuchen wir einmal diese Gesetzlichkeit! Fraglos muß eine Volksoper »für das Volk« geschrieben sein, d. h. das Volk muß sie ohne viel Umstände verstehen oder zum mindesten mit ihr gefühlsmäßig mitgehen können. Es ist eine typische Eigenart jeder echten Volksoper, daß sich nicht nur ein Teil des sogenannten Publikums, sondern einfach *alle* zu ihr bekennen, ob sie nun Laien oder Musiker, ob sie Freunde alter oder neuer Musik sind. Neben diesen allgemeinen Kennzeichen gibt es noch verschiedene Möglichkeiten der Gestaltung.

Zunächst kann das Volk selbst als Kollektivperson oder einzelne seiner Gruppen in den Mittelpunkt der Handlung gestellt sein, wie es etwa in der russischen Oper »Boris Godunoff« geschehen ist. Bis zu einem gewissen Grade trifft dies auch für die »Meistersinger« zu. Besonders beliebt sind einzelne Volkstypen, aus deren Freuden und Leiden sich dann meist die Handlung aufbaut: Wir denken da an den Schulmeister Baculus im »Wildschütz«, den Waffenschmied Stadinger, oder den ganz in Rührseligkeit aufgehenden Evangelimann. Hierher gehören ferner die tschechische Nationaloper »Die verkaufte Braut«, aus dem französischen Repertoire etwa Charpentiers »Louise«, aus dem italienischen der unverwüstliche »Barbier von Sevilla«, sowie »Cavalleria Rusticana« und »Bajazzi«. Einen interessanten Grenzfall bedeutet »Carmen« durch die überraschend geglückte Vereinigung spanischen Milieus mit französischer Musik. Keineswegs brauchen sich die Begriffe »Volksoper« und »Volkstum« zu decken: Zweifellos wird man eine Oper wie »Die lustigen Weiber« zu den deutschen Volksopern rechnen müssen, obwohl hier ein Stück altenglischen Ritter- und Bürgertums in ein musikalisches Gewand von ausgesprochen deutscher Romantik gekleidet ist. Entscheidend ist vielmehr die Forderung, daß der Komponist das eigentliche Wesen des Volkes in seiner Musik überzeugend trifft, daß er den Hörer an der Saite rührt, die in seinem Innern mitschwingt. In einer echten Volksoper muß also das musikalisch Charakteristische vornehmlich anklingen, denn das wird am ehesten jene große und allgemeine Resonanz wecken, welche eine Oper zum Allgemeingut der Nation, also »volkstümlich« im höchsten Sinne, werden läßt. Eine echte Volksoper zu schaffen ist also in erster Linie eine Aufgabe des

Komponisten, nicht des Textdichters, denn jeder Opernstoff kann auf verschiedene Art komponiert werden. Die durchkomponierte Form beispielsweise nähert das Werk der großen Oper, die in einzelnen Nummern aufgeteilte Form schafft dagegen schon durch die Übersichtlichkeit die Möglichkeit leichteren Verstehens, ist wohl überhaupt die gegebene Gestalt für die Volksoper.
Von größter Bedeutung ist die Erkenntnis dessen, was für die Musik jedes Volkes eigentlich charakteristisch ist, was ihr allein vor allen anderen eigentümlich ist. Ziehen wir die verschiedenen Möglichkeiten musikalischer Bildungen in Betracht, so finden wir, daß bei fast allen ausländischen Werken entweder die absolute, d. h. die ariose Melodie im Vordergrund steht oder der Rhythmus. Die Arie ist das eigentliche Herzstück der romanischen Oper. Daneben tritt mehr der Rhythmus hervor, entweder in primitivster Gestalt oder künstlerisch geordnet als Tanz. Beispiele dafür bieten »Die verkaufte Braut«, »Fürst Igor«, »Carmen«. Ganz anders in der deutschen Oper! Nehmen wir die klassische Oper aus, in der die Arie noch stark italienischen Einschlag zeigt, so finden sich unter den Werken der letzten 150 Jahre nur noch wenige Werke, in denen Arien oder Tänze eine größere Rolle spielen. (Die Opern Meyerbeers bleiben als undeutsche Erzeugnisse außer Betracht.) Die romantische Richtung von Wagner bis Pfitzner hat diese Formen zum größten Teil aufgesogen. Dafür ist im romantischen Zeitalter etwas anderes in Erscheinung getreten, was von ausschlaggebender Bedeutung für die Herausbildung der deutschen Volksoper geworden ist: das deutsche Lied. Zwar ist es aus der Arie hervorgegangen, doch seine Zurückführung auf das einfache Schema von Vorgesang und Kehrreim nähert es dem schlichten Volkslied. Wir finden es im »Freischütz«, der in der seinerzeit fast schlagerhaft populär gewordenen Jungfernkranzweise und dem fröhlich schmetternden Jägerchor Perlen der Art besitzt; noch sinnfälliger vielleicht in den Opern Lortzings, der seinem »Waffenschmied«, seinem »Zar« und deren munteren Gesellen ausgesprochene Lieder in den Mund gelegt hat. Falstaffs prächtiges Trinklied »Als Büblein klein« weist neben anderen Zeichen diesem ergötzlichen Werk ebenfalls den Platz in der Reihe der Volksopern zu. Das schlichte deutsche Kinderlied hat Humperdincks »Hänsel und Gretel« zur beliebtesten Weihnachtsoper für jung und alt gemacht. Welche Bedeutung endlich das Lied in den »Meistersingern« einnimmt, wo es als Werbe-, Preis- und Meisterlied und sogar als dessen Karikatur durch die ganze Handlung zieht, soll hier nur angedeutet werden.
Die Mehrheit aller Volksopern ist komischen Inhalts. Die Zahl der tragischen oder pathetisch moralisierenden (Evangelimann) ist gering. Selbst im »Freischütz« wird die allmählich immer bedrohlicher ansteigende tragische Linie zuletzt durch ein Wunder abgebogen und zu einem wenigstens teilweise glücklichen Ende geführt. Wie wesentlich die musikalische Einkleidung für die Schaffung einer echten Volksoper ist, beweisen aus dem Gegenteil Werke

wie »Tiefland« (trotz Verherrlichung einer gesunden Volksmoral doch keine Volksoper!) und das gesamte Schaffen Siegfried Wagners, in dem zwar altdeutsches Volkstum nach Kräften wiederbelebt wird, die musikalische Gestaltung aber die Wege des Musikdramas wandelt.
Aus alledem folgt, daß eine neue deutsche Volksoper nicht dem Lauf der augenblicklichen Entwicklungslinie folgen, überhaupt nicht an die spätromantische Oper anknüpfen darf, sondern den Anschluß früher suchen muß, etwa bei Lortzing oder Mozart, die auch für die Orchesterbehandlung richtungweisend sein sollten. Es steht gar nichts im Wege wieder Nummernopern mit Dialog zu schreiben, überhaupt mehr in kleinen Formen zu arbeiten. Das hier und da auftretende Vorurteil gegen solche Werke ist nicht begründet, ebensowenig die Forderung oder Ansicht, daß eine Oper durchaus »abendfüllend« sein muß. Es läßt sich auf Anhieb eine ganze Reihe Ein- oder Zweiakter anführen, die nur ein bis zwei Stunden dauern und bei geschickter Anordnung trotzdem gute Figur im Spielplan machen und seit Menschengedenken mit dauerndem Erfolg gegeben werden. Die Bühnen sollten überhaupt den Versuch machen, den noch immer recht starren Spielplan durch Einschaltung solcher kleineren Werke und ihre evtl. Verbindung mit Tanzspielen oder Pantomimen aufzulockern und zu beleben. Auch dadurch kann der kommenden Volksoper der Weg geebnet werden. Wenn der Boden für sie reif ist, wird sie von selber wachsen und eines Tages da sein — vielleicht eher, als wir denken.

DIE ZUKUNFT DER ROMANTISCHEN OPER

VON

WALTER ABENDROTH-BERLIN

Von allen Begriffen, die im Gebiete der Musik zu stil- und wesenskritischer Bedeutung gelangt sind, dürfte keiner so viel unklare Meinungsbildung, willkürliche Urteilssetzung, unbegründete Verteidigung und Ablehnung erfahren haben, wie der Begriff der Romantik. Seit Jahrzehnten nun schon — und heute mehr denn je — macht die meist recht leidenschaftliche Stellungnahme zu diesem mißverstandenen und mißbrauchten Wort einen Hauptpunkt aus im künstlerischen Glaubensbekenntnis des einzelnen wie der Zeit überhaupt. Nach dem Gesetz der Generationenfolge muß der Fortschritt von heute einmal wieder stolz auf *anti*romantische Gesinnung sein, weil der Fortschritt von gestern auf die romantische schwur. Für den Fortschritt von morgen — der schon entstehen will — sucht das Schlagwort von der »*stählernen Romantik*« einen Ausweg; einen Weg, den wir, soll er wirklich neuen Zielen entgegenführen, nur so auffassen können, wie es Friedrich W. Herzog

in seiner Eisenacher Programmrede getan hat, indem er sagte: »Ich sehe sie (nämlich die stählerne Romantik) als ein Werk mit romantischem Inhalt, aber gegossen in eine Form, die ein Zerfließen in uferlose Weiten verhindert.« In dieser Begriffsformulierung ist eigentlich schon der entscheidende Schritt getan, auf den es ankommt, wenn in dem Wirrwarr des theoretischen Wortkrams endlich einmal Ordnung geschaffen werden soll. Es ist nämlich damit die vermeintliche *Gegensätzlichkeit* von Romantik und *Klassik* abgeschafft und das gesunde Kunstwerk wieder auf die *Einheit* jener beiden Wesensbestimmungen zurückgeführt. Das heißt: es ist das erlösende Wort ausgesprochen, daß das Ideal des musikalischen Kunstwerkes der Zukunft wieder die vollkommene Harmonie zwischen *Ausdrucks*wille (Romantik) und *Form*wille (Klassik) fordern wird, ohne ungesundes Überwuchern einer von beiden Willensrichtungen. Alle große, echte, alle meisterliche Musik war, ist und wird immer sein: *romantisch* — sofern sie Ausdruck der Empfindung ist; *klassisch* — sofern sie zweckfreies Spiel klanggewordener geistiger Ordnungen ist; und man nenne eine Musik von Genie, Haltung und Charakter, die jemals nicht beides in einem gewesen wäre!

Dasselbe läßt sich, mit noch gesteigerter Geltung fast, von dem musikalisch-dramatischen Gebilde der *Oper* behaupten und beweisen.

Immer noch und immer wieder begegnet man jener abwegigen Ausdeutung des »Romantischen«, die es als Gegenteil des »*Wirklichen*« hinstellen will. Als ob jemand genau begrenzen könnte, wo auf geistigem Gebiete Wirklichkeit und Unwirklichkeit anfangen oder aufhören; und als ob es nicht ganz unkünstlerisch, ja schlechthin geist- und talentlos wäre, nich tsehen zu wollen, daß auf der Ebene der schöpferischen Phantasie eine *andere Art der Wirklichkeit* bestimmend ist als auf der Ebene des vegetativen und animalischen Daseins, in dessen Raum sich hart die Dinge stoßen. Ein Beispiel aus naheliegender Vergleichssphäre möge das illustrieren. Gemeinsam ist jener Sphäre, aus der wir es nehmen, mit der Sphäre der Kunst: die vitale Bedeutung und reale Kraft der idealistischen Einstellung. Es zeigt sich dabei, daß hier wie dort die *Idee* nichts Geringeres ist, als Vorstellung, Glaube und Wahrheit (Wirklichkeit) in einem! Das Beispiel also: die Fahne. Nach der Auffassung, die da so stolz ist auf die Trennung von Romantik und Wirklichkeit — und das war die Auffassung gerade der letzten fünfzehn Jahre — ist eine Fahne »in Wirklichkeit« ein Fetzen bunten Tuchs; ein Narr, wer es leugnen wollte. Nach höherem Wissen und Bewußtsein aber muß es noch anders sein. Denn wieso vermöchte ein Fetzen Tuch Millionen zu begeistern bis zur Selbstaufgabe? Wieso könnte er sie veranlassen, freudig in den Tod zu gehen? Tod ist ja Aufhebung der greifbaren Wirklichkeit; den freien Willen dazu kann doch wohl einzig eine stärkere, höhere, *wirklichere* Wirklichkeit eingeben! Die Wirklichkeit nämlich der Idee, für welche die Fahne das *Symbol* ist. Das echte Symbol hat also die Kraft, die sogenannte Wirklichkeit im allerrealsten

Sinne zu überwinden. Wo bleibt da der Begriff der Romantik als Unwirklichkeit?

Nicht anders verhält es sich mit den Symbolen und symbolischen Gestalten, die das Spiel der künstlerischen Phantasie erschafft. Sie sind Gleichnisse höherer Tatsächlichkeiten, für welche wir eben keine anderen »Übersetzungs«-möglichkeiten haben. Die größten Meister der deutschen Oper haben uns in Tat und Wort bewiesen, daß die *so verstandene* Romantik das naturgegebene Element der musikalisch-dramatischen Bühnenkunst ist. Händel (jawohl!), Gluck, Mozart, Weber, Wagner, Pfitzner sind die Kronzeugen dafür. Selbst was an der »romantischen« Seelenhaltung nicht symbolverhaftet, was vielmehr reine Gefühlssteigerung ist, hat eine sehr wirksame Wirklichkeit zum Grunde. Denn was ist schließlich das Aufgehen im Naturgefühl, das Schwärmen und Sichverlieren im Landschaftlichen anderes als Phantasie gewordene Liebe zur Heimaterde? Darum: Es wird kein Fortschritt sein, sondern lediglich Fortschritts*wahn*, wenn jemand meint, das Zeitalter der »stählernen Romantik« dadurch heraufzuführen, daß er anstatt des Waldes, der Blumenaue oder des Resedatopfes hinfüro das Wasserwerk, das laufende Band oder die Schraubenmutter besingt. Das ist nur Abstieg aus höherer symbolischer Wirklichkeit in niedere, handgreifliche, die ihrem Wesen nach eines musikalisch-künstlerischen Ausdrucks sublimer Art weder bedarf noch tatsächlich fähig ist. Die »Stählernheit« hat nicht im Material und im Objekt zu liegen, sondern in der Gesundheit und Kraft der künstlerischen Gestaltung; wie der »Heroismus« nicht im Bizeps, sondern in der Gesinnung.

Solange deutsche Kunst Kunst und deutsch bleibt, wird sie die Welt der Symbolik nicht verlassen und immer ihre Wirklichkeit in *jener* Wahrheit suchen, die *empfunden*, *geglaubt* und *erlebt* werden muß. Und solange es Deutsche gibt, die empfinden, glauben und erleben können, solange wird auch die Zeit der »romantischen Oper« kein Ende haben.

Hier aber gerade scheint ein Hindernis zu liegen! Die einseitige Pflege des Intellektualismus (jüdischer Geist!) hat lange Jahre hindurch die künstlerische Illusionskraft, den *idealistischen Wahrheitssinn* unseres Volkes zunehmend geschwächt. Der Intellekt *dient* heute nicht mehr dem Lebensgefühl und der Erlebnisfähigkeit, sondern beherrscht, unterdrückt, terrorisiert sie. Was Geist sein sollte, wurde Vorwitz und Gerissenheit. Der Sinn für das Wirkliche in Spiel und Schein starb ab.

An diesem Punkte hat nun die Erzieher- und Führerarbeit des neuen geistig-seelischen Aufbaues einzusetzen! Es gilt, eine neue Gläubigkeit, eine neue Empfangsbereitschaft für die höheren Werte der symbolischen Welt im musikalischen Theater wachzurufen. Gilt, sozusagen, die künstlerische Unschuld wiederzufinden, die der unverbildete Mensch in der Kleinstadt und auf dem Lande sehr wohl noch besitzt, die dem Großstädter aber gänzlich abhanden kam. Sie kann und *darf* nicht für immer dahin sein. Denn nicht nur den na-

tionalen, den staatlichen und völkischen — auch den künstlerischen Symbolen und Idealen gegenüber ist jener berüchtigte spottsüchtige Unglaube, der alles »durchschaut« und »besser weiß«: *Zersetzung*. Er bereitet vor und begleitet den Verfall. Die Phantasie stirbt, Materialismus tritt die Herrschaft an; damit erlischt dann alle künstlerische Produktivität im höheren Sinne (Beispiel: Griechenland).

Wir dürfen heute wissen, daß dies nicht eintreten wird, weil der verantwortungsfreudige Idealismus des neuen Staates die große Wendung schon eingeleitet hat. Er wird sie weiter durchführen und befestigen, und dabei wird die »romantische«, d. i. die *deutsche* Oper eine wichtige Rolle zu spielen haben.

DAS HEROISCHE BEI VERDI

VON

HERBERT GERIGK-DANZIG

Eine Betrachtung des heroischen Elements bei Giuseppe Verdi, dem größten Musikdramatiker neuerer Zeit neben Richard Wagner, reizt zu einer Untersuchung des Heroischen in der Oper überhaupt. Hierzu liegt zwar bereits eine Reihe von Arbeiten vor (ich erinnere namentlich an »Die heroische Oper« von E. Bücken), aber zu einer Klärung, die über einige engumschriebene Bezirke der Fachwissenschaft hinausreicht, ist es noch nicht gekommen. Äußerlich gesehen macht die kriegerische Marschmusik mit Trommeln, Pfeifen und Trompeten (in dieser Zusammenstellung melden die alten Chroniken von soldatisch-heldischer Musik) im elementaren Sinne das Heroische aus. Hinsichtlich der Forderung des neuen Deutschlands nach einer heroischen Kunst als wesensgemäßem Ausdruck der heldischen Gesinnung des erwachten Volkes ist uns mit einer solchen Charakterisierung wenig gedient. Es gibt Menschen, für die sich das Heroische in der Musik in solch kindlichen Vorstellungen erschöpft. Deshalb gehen wir hier darauf ein (wir sind im Zeitalter der Heranführung der Massen an die Kunst gezwungen auch mit den Hörern zu rechnen, deren Musikideal in einem handfesten Militärmarsch beschlossen ist).

Es gibt ferner Musiker, die das Heroische als *eine* Seite ihres Schaffens neben anderen ansehen glauben zu dürfen. Die durch den Erbgang bedingte innere Haltung eines Menschen läßt jedoch kein willkürliches Hin- und Herschwanken zwischen Grundgesinnungen zu, sondern das Schaffen einer großen Führerpersönlichkeit bildet eine Einheit.

Der lyrische Mensch ist in allem lyrisch, das er schafft. Er kann einen heroischen Stoff behandeln, er wird dennoch lyrisch bleiben. Als Beispiel Robert Schumann, Debussy, Richard Strauß. Der andere Schaffenstyp dagegen wird

selbst in lyrischen Schöpfungen und im Sentimentalen den heroischen Zug nicht verleugnen können. Dahin gehören Gluck, Beethoven und nicht zuletzt Verdi. In der Oper hatten Heldenmut und heroischer Geist seit je eine Pflegestätte. Aber nach dem Gesagten ergibt sich, daß nicht jeder heroische Stoff zu einer heroischen Oper gestaltet werden konnte. Im Künstler ist Heroismus über die nicht variable Erbmasse hinaus eine Sache der Kraft, der inneren und der äußeren Gesundheit.

Wie war überhaupt die Entwicklung der Musik zu einer Kunst möglich, die im überwiegenden Teil ihrer Schöpfungen kraft- und saftlos wurde? Wie kam es, daß sie eine immer schwächere Beziehung zum Volk aufwies, dessen sie aber zu ihrer Wirkung, ja, zu ihrem Sein bedarf wie das Samenkorn der fruchtbaren Ackerkrume?

Sie verlor sich nicht erst heute ins Spielerische aus Selbstzweck, sie ist schon lange entwurzelt. Sie hatte nur das Glück, daß die wahrhaft großen Meister im Gegensatz zu dem im allgemeinen unsteten Künstlervolk durch Art und Herkunft ihrem Boden und ihrem Volk eng verbunden waren. Ist es doch so, daß ein Heimatloser, der zigeunerhaft umherschweift, schwerlich zu den höchsten Höhen der Kunst gelangen kann, weil das natürliche Fundament hierfür fehlt. Der Musiker ist aber nur zu leicht überall und nirgends zu Hause. Der Große hingegen wird auch während der berufsbedingten Wanderjahre die Sehnsucht nach einer festen Scholle und mehr noch nach einer wirklichen Heimat nie verlieren.

Angesichts der neu gefundenen Erkenntnis, daß jede große Leistung nur von naturnahen, bodenständigen Geschlechtern ausgehen kann, gewinnt auch die Geschichte der Kunst ein neues Gesicht, denn man wird treffender als bisher vom Künstler selbst auf sein Schaffen und vom Schaffen auf den Künstler schließen können.

Man entschuldige die Länge der notwendigen Vorbemerkung. Aber nun wird es weniger mißverständlich sein, wenn man Verdis Oper zum Typ der heroischen Oper zählt, ein Typus, der nicht nur in den »Lombarden«, in »Attila« oder in »Aida« und »Othello« verkörpert wird, sondern für den das gesamte Schaffen des Meisters in seiner heroischen Grundhaltung bezeichnend ist. So ist es nicht als Zufall anzusehen, daß Verdi nur eine einzige, wenig geglückte komische Oper ganz zu Beginn seiner Laufbahn geschrieben hat. Der »Falstaff« gehört streng genommen nicht in die Reihe der üblichen heiteren Opern, er bildet eine Einmaligkeit, um nicht zu sagen eine Gattung für sich. In diesem Werk liegt eine Heiterkeit, die als Krönung eines ungewöhnlich erfolgreichen Musikerlebens die überlegene Rückschau eines nahezu Achtzigjährigen darstellt.

So wird es noch weniger ein Zufall sein, daß Verdi als Mensch die Erfüllung seines Daseins als *Bauer* fand. Sein Landbesitz Sant' Agata bei Busseto galt als Mustergut im parmensischen Land. In Oberitalien pulst heute noch das

Blut bester Germanenstämme. Der naturliebende, grundehrliche, leidenschaftliche Patriot Verdi ist zweifellos stark nordischen Blutes. Als äußerliche Merkmale kann man die blauen Augen und das braune Haar dafür anführen. Wir müssen bei der Betrachtung der italienischen Nation stets die Scheidung in den kleinen rassisch wertvollen Bestandteil vornehmen und in den Unrat, den dieses Gebiet als das Herz der alten Welt ebenfalls Jahrtausende hindurch aufzunehmen gezwungen war. Der Faschismus erkennt die unumstößlichen Lehren der Vererbung hinsichtlich der Menschenrassen offiziell nicht an. So können sich die Minderwertigen aus Anlage und Bastardierung dort unbehindert ausbreiten. In der neuen italienischen Kunst ist ihr Einfluß bestimmend geworden (man entsinne sich der jüngsten großen Kunstausstellung Italiens, wo der Dadaismus triumphierte). Diese Elemente waren es auch, die jetzt in so schamloser Weise gegen das neue Deutschland Sturm liefen. Sie sind nicht zu verwechseln mit der schöpferischen nordisch durchsetzten Schicht, auf deren Leistungen das Ansehen Italiens als Kulturnation beruht.

Nachweisbar ist die heroische Note bei Verdi schon durch die Stoffwahl. Wir wissen, daß der junge Meister seine Kunst bewußt in den Dienst der Einigung und der politischen Verselbständigung seiner Nation stellte. Die Opernbühne wurde durch ihn geradezu zum politischen Propagandamittel, um die vaterländischen Instinkte der Masse zu wecken. Die ersten Aufführungen der »Lombarden« (1843), des »Ernani«, »Attila« und namentlich der »Schlacht von Legnano« (1849) gestalteten sich zu politischen Demonstrationen. Hier schuf Verdi seinem Volke außerdem große Melodien, die rasch Allgemeingut werden konnten, und die ein Gefühl der Verbundenheit, der Zusammengehörigkeit der territorial zerrissenen Italiener bekundeten.

Aber das alles würde nicht ausreichen, um Verdi in der Geschichte der Musik als den Typ des heroischen Musikers erscheinen zu lassen. Gehen wir einige seiner Opern durch, werden wir Schritt für Schritt handgreifliche weitere Belege finden. Die Liebesarie des Radames »Holde Aida« wird durch eine Trompetenfanfare eingeleitet. Radames ist in seinem Liebessang schon ganz der sieghafte Held, der die Aethiopier überwindet. Und heldisch stellt der Meister selbst noch den unterlegenen König hin. Das ganze Siegesfinale der Oper ist in seiner überwältigenden Wucht ein Schulbeispiel für eine heroische Opernmusik. Selbst in einem handlungsmäßig so wenig einheitlichen Werk wie der »Macht des Schicksals« sind sowohl Alvaro als auch Carlos als heldische Charaktere gezeichnet, deren Lebensimpuls die *Ehre* ist. Man könnte versucht sein, das Ringen um die Rechtfertigung, die Reinigung der Ehre in ähnlicher Weise als den roten Faden zu erkennen im Werk Verdis wie den Erlösungsgedanken im Musikdrama Wagners.

Im allgemeinen wird es bei Verdi gar keiner Einzelbelege aus Instrumentierung, Melodiegestaltung, Rhythmik und Harmonik bedürfen, um seine Kunst als heroisch festzulegen, weil die innere Haltung ohne weiteres in Erscheinung

tritt. Damit wird der Wert von Einzeluntersuchungen in dieser Richtung auch für Verdi nicht angezweifelt, aber so viel Wissenswertes sie auch bringen mögen, so wird man ihrer für die Ableitung der primären Erkenntnis des Wesens seines Schaffens nicht bedürfen.
Selbst da, wo die Librettisten Kolportage schaffen wie im »Troubadour«, gelingt es dem Meister, Gestalten wie Manrico und Luna aus den Schemen des Textes zu formen, beide in ihrem ehrlich-mannhaften Kampf sympathisch geprägt. Man wird also dieses Werk ebenso wenig wie »La Traviata«, »Rigoletto« oder »Luisa Miller« gegen die Einordnung Verdis als Vertreter eines heroischen Typs der Oper anführen dürfen, denn es ist belanglos, daß einige Partien sich hier vielleicht in Bezirke des Gefühlsmäßigen verlieren, die für unser Empfinden nicht mehr echt sind. Die Zeichnung im ganzen ist so, daß auch in den Gestalten dieser Werke im Entsagen, in der Selbstüberwindung ein stilles Heldentum lebendig ist, das jenem offen sichtbaren nicht nachzustehen braucht. Jedenfalls nützt Verdi gerade diese Möglichkeiten unbewußt musikalisch bis zum Letzten.
Die Ausführungen mußten mehr in Andeutungen steckenbleiben, weil nur eine Anregung gegeben werden soll für eine weitere Klärung dieser zeitgemäßen Fragen in der neueren Musik, denn die ragenden Erscheinungen jedes Kunstgebietes müssen sich immer neue Deutungen gefallen lassen.

»VOLLENDET DAS EWIGE WERK!«

BÜHNENFESTSPIELE 1934 IN BAYREUTH

VON

GÜNTER SCHAB-MAGDEBURG

»Auf Bergesgipfel die Götterburg, prächtig prahlt der prangende Bau!« Wotan, der dieses Walhall, erwachend, erblickt, darf sich seit 1933 einer im wahrsten Sinne des Wortes lichtvollen, nämlich auf den Rundhorizont projizierten Götterburg erfreuen, die, wie die gesamte, seit dem vorigen Jahr noch wesentlich verbesserte Inszenierung des »Ring des Nibelungen« augenfällig zeigt, daß Bayreuth lebt, weil es sich ständig erneuert.
»Stark und schön steht er zur Schau: hehrer, herrlicher Bau!« Es ist der Bau des Festspielhauses auf dem grünen Hügel vor der lieblichen Stadt. Man muß ihn mit den Augen der Liebe sehen. Er hat die innere Schönheit. Denn von seiner Bühne dringt zu den Augen, zu den Herzen und zu den Ohren Jahr um Jahr, Jahrzehnt um Jahrzehnt Richard Wagners Vermächtnis an die Welt. Der Besucher des ersten Festspielzyklus' des Jahres 1934 schied, als der »Ring des Nibelungen« mit der »Götterdämmerung« ins Überlebensgroße gewachsen war, von den sechs Aufführungen (»Parsifal«, »Meistersinger«,

»Rheingold«, »Walküre«, »Siegfried« und »Götterdämmerung«) mit der Gewißheit: diese Woche war mehr als Theater; Bayreuth gab der Schöpfung seines Meisters etwas Kultisches; es erfüllte also seine Aufgabe.

*

Es hat nie an Stimmen gefehlt, die ihre Skepsis anmeldeten gegenüber der unerbittlichen Ausschließlichkeit der Leidenschaft alter Wagnerianer. Das sind nämlich, soweit sie es sich leisten können, Wallfahrer, die schon seit dreißig Jahren und mehr keinen Festspielsommer versäumen, nun aber auch jede Erneuerungsbestrebung im Dekorativen sofort an ihren frühesten Bayreuth-Erfahrungen messen, wobei sie selbstverständlich nur zu schnell finden, daß es »damals viel schöner« war. Man gehe nicht zu hart mit ihnen um, denn wenn sie auch übertrieben konservativ sind, eins ist sehr rührend an ihnen: die Treue und der Glauben. Und wer sie recht zu nehmen weiß, der vermag sie sogar mitunter ein wenig zu bekehren. Denn es gibt jetzt im Neuen Schloß, in der von Helena Wallem geleiteten sehr schönen und sehr aufschlußreichen Ausstellung, die sich »Richard-Wagner-Gedenkstätte« nennt, einen mustergültigen Anschauungsunterricht über das umstrittene Thema. Da werden unter vielen anderen Kostbarkeiten: Bühnenmodelle in Fülle gezeigt, aus denen klar zu erkennen ist, daß Bayreuth im Gegensatz zu manchen seiner Verehrer eigentlich nie stillgestanden hat, daß es vielmehr stets bestrebt war, ganz im Sinne seines durchaus fortschrittlichen Schöpfers, die gute Überlieferung mit dem gesunden Fortschritt organisch zu verbinden. In all diesen Bühnenbildern wurde versucht, weiterzukommen.

*

Auch die Ausstatter von 1934, die sich, zusammen mit dem von Frau Winifred Wagner mit der szenischen Oberleitung betrauten Berliner Generalintendanten Heinz Tietjen um die Weiterentwicklung des Bühnenbildes bemühten, verdienen also schon grundsätzlich die Billigung ihres Strebens, zumal etliche Aufgaben für unsere Zeit geradezu gültig gelöst wurden. Was noch nicht völlig gelang, lieferte immerhin willkommene Steine zur Errichtung eines Idealbaues.

Am schwierigsten wird es sein, sich über den neuen »*Parsifal*« zu einigen, der seiner wegeweisenden Bedeutung halber auf den Eröffnungstag gelegt wurde. Hier handelte es sich nämlich um nicht mehr und nicht weniger als den ersten Versuch, von jenen Dekorationen loszukommen, auf denen noch Richard Wagners Augen wohlgefällig geruht haben. Als sich der Vorhang über dem Wald im Gebiete des Grales öffnete, sahen wir einen tiefen See und Bäume, aus deren Einsamkeit uns eine Stimmung entgegen wehte, die mit der Musik vollkommen übereinstimmte. Auch die Wandeldekoration, die Parsifal mit Gurnemanz durchschreitet, als er zum erstenmal zur Gralsburg geführt wird, war bildnerisch, malerisch und so weit wie möglich plastisch überraschend

gut getroffen. Als dann freilich die Ritter »zum letzten Liebesmahle« mit den Knappen schritten und die Jünglingsstimmen und die Knabenstimmen aus der Höhe herniederklangen, suchte mancher von uns das zauberisch-milde Blau jener unendlich hohen Halle, die beinahe ein Begriff geworden ist — so fest haben sich ihre Farben und Formen von früheren Bayreuther Besuchen her eingeprägt. Was auf der Bühne stand, waren schöne und würdige Säulen, ragend in eine verschwimmende Höhe und sich nach hinten verlierend in eine verschwimmende Weite. Diesem ganzen Raume, in dessen Mitte der leidende Amfortas, durch einen blendenden Lichtstrahl aus dem Dämmer geholt, den Kelch hob, fehlte — so gut er gedacht und in seiner Art auch ausgeführt ist — doch etwas von der Magie des noch immer gültigen Saales, der zuletzt hier stand. Man vermag diesen Teil der Neuinszenierung also zunächst nur als Zwischenlösung zu betrachten. Auch der Karfreitagszauber schien, gemessen an der Urinszenierung, allzu kahl, zu wenig lieblich-schwellend. Klingsors Zauberschloß dagegen, ein unheimliches, düsteres Gemäuer, geht jetzt in einen Zaubergarten über, der seine Blumenhecken und Girlanden aus den Händen eines geschmackssicheren, jeder billigen Süßlichkeit abholden Bühnengärtners empfangen hat. Es ist Professor Alfred Roller aus Wien, der selbstverständlich ein Meister seines Faches bleibt, auch wenn gegen einzelne Teile seiner Neuschöpfung gefühlsmäßige Bedenken erhoben werden. Handelte es sich nicht um das Bühnenweihefestspiel, das ja selbst im Rahmen Bayreuths noch besonderen Gesetzen unterliegt, würde man die künstlerische Leistung dieses Mannes an sich sicherlich unbelasteter beurteilen können.

*

Anderseits ist doch wohl im »*Ring des Nibelungen*« die Legierung aus Tradition und Moderne glücklicher gelungen. Denn die Bühnenbilder von Professor Emil Preetorius sind noch weiter als 1933 vervollkommnet, und sie bedeuten in ihrer engen Anlehnung an Wagners Vorschriften eine Erfüllung der Überlieferung mit modernem Kunstwillen. Auf die Enge der Anlehnung im Prinzip kommt es an. Nicht etwa, weil eine sklavische Abhängigkeit vom Urbild empfohlen werden soll, sondern weil Wagner eben ein so großartiger Theaterpraktiker war, daß fast alle der Nachgeborenen von ihm lernen können. Preetorius hat gar nicht experimentiert. Aber was er baute und malte und gruppierte und formte, das ist, von der freien Gegend auf Bergeshöhen bis zur Vernichtung der Götterburg durch züngelnde Flammen ebenso wagnergetreu wie modern oder sagen wir besser heutig. Der wilde kahle Fels, auf dem die Walküren herumgeistern, oder der tiefe Märchenwald, in dem Jung-Siegfried vor sich hinsinnt, sind in der Dichtigkeit und Poesie ihrer Schau gleich gut gelungen wie etwa die Gibichungen-Halle mit dem Blick auf den freien Uferraum des Rheines, dessen Anhöhen sich lieblich zum Horizont schwingen. Und die »*Meistersinger*«, die in der schönsten aller Festwiesen gipfeln, haben

durch Preetorius eine »Ausstattung« bekommen, für die ich, wie für die ganze Herrlichkeit dieses unglaublichen Abends eigentlich nur Superlative gebrauchen möchte. Die Kirche, die Gasse, die Schusterstube — alles ist so warm, so reif, bis schließlich in einem Rausch von Sonne das letzte C-dur leuchtet.

*

Man weiß um die Bedeutung des Lichtes in Bayreuth. Die Verwendung von Farben und Scheinwerfern wird vollkommen in den Dienst der Sache gestellt. Man weiß um die Bedeutung der Technik in Bayreuth. (Auch wenn sich ein so böser Betriebsunfall ereignet, wie die Widerborstigkeit des Amboß', der dem Siegfried um etliche Sekunden zu früh auseinanderklappt.) Aber dafür stürzt im Finale der »Götterdämmerung« die ganze Welt auch wirklich monumental zusammen.

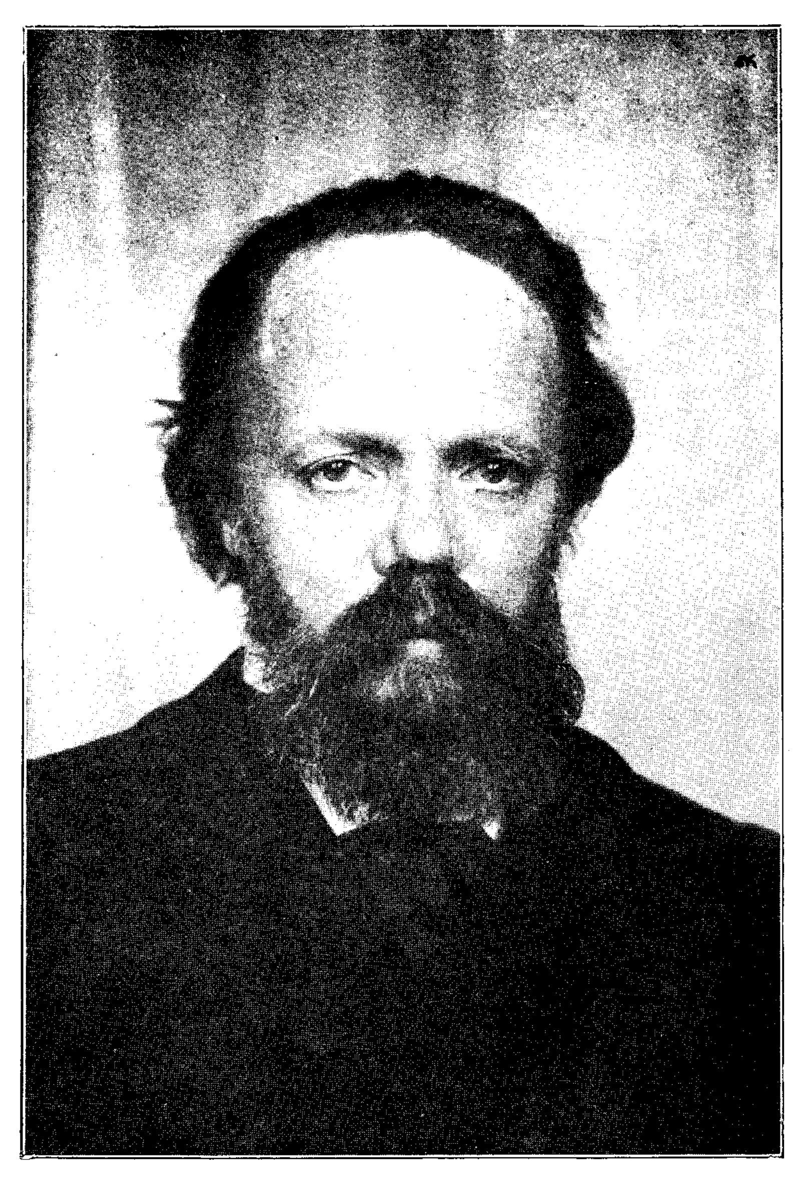
Man weiß überhaupt, daß alles, was die Illusion ohne Krampf fördert, nicht nur erlaubt, sondern geradezu geboten ist. Denn hier an dieser Stelle verlangt der Zuschauer mit Recht, daß Menschenmögliches eben auch von Menschen möglich gemacht wird.

*

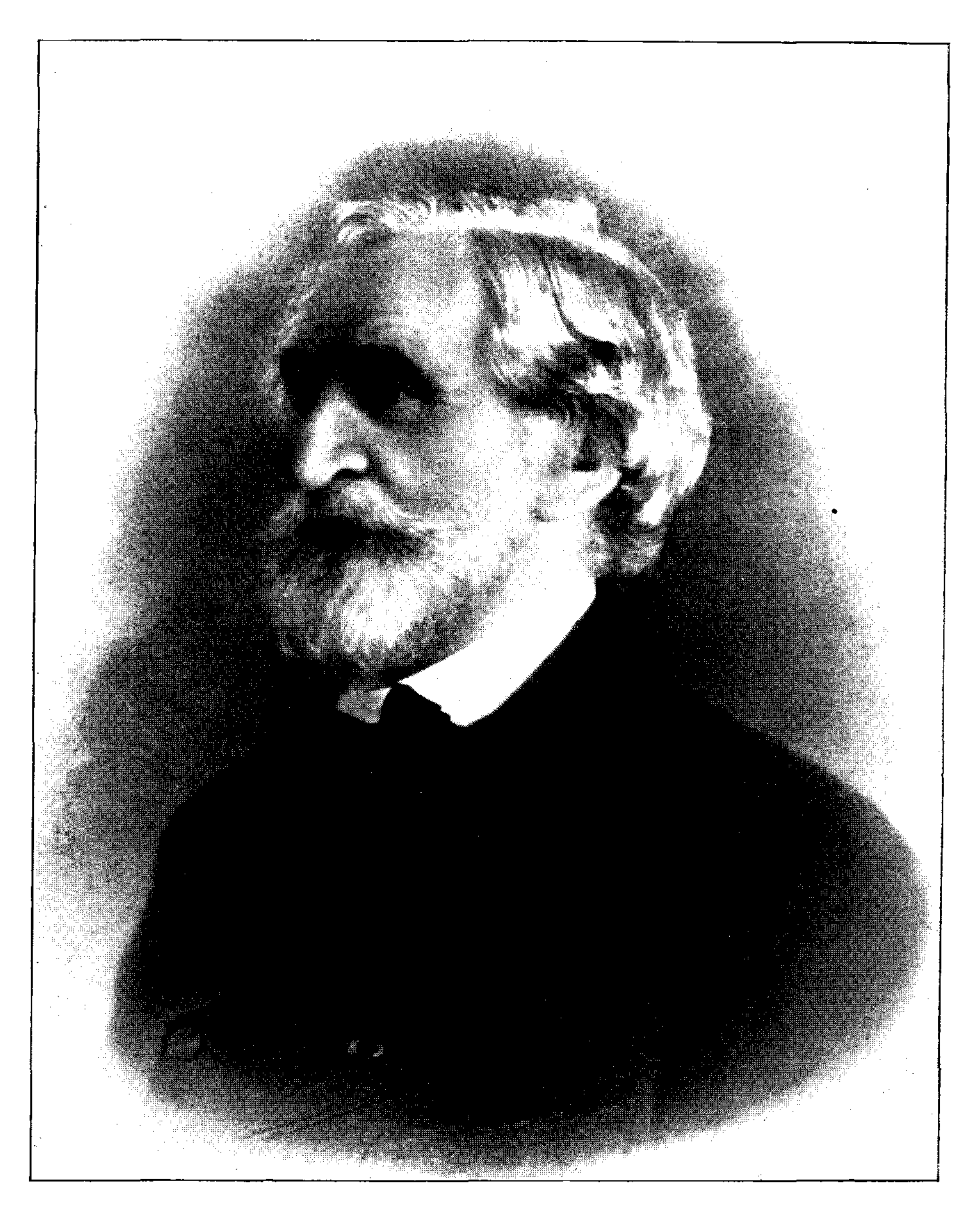
Wenn ein Theater es sich leisten kann, auf der Bühne und im Orchester eine Summe der herrlichsten Möglichkeiten zu ziehen, die es gesanglich, darstellerisch, instrumental, technisch, regiemäßig und bühnenbildnerisch zur Zeit in der musikalischen Welt gibt, dann schraubt naturgemäß auch der Betrachter seine Forderungen auf ein Höchstmaß. Denn er selbst gehört ja zu der Gemeinde, die mit einbezogen ist in die ideale Forderung, von der Mitgehen durch das Gesamtkunstwerk, also äußerste Mitarbeit und Hingabefähigkeit verlangt und willig gegeben wird.

Von dieser idealen Forderung aus wäre über den anscheinend von Haus Wahnfried besonders hochgeschätzten Mann etwas zu sagen, der außer den »Meistersingern« auch die vier Ringabende musikalisch verantwortet hat: Generalmusikdirektor Carl Elmendorff aus Wiesbaden. Er ist gewiß ein hochbegabter Dirigent, der immer weiter in die großen und ganz großen Aufgaben hineinwächst. Die ruhige Sicherheit, die genaue Partiturkenntnis, die spürbare Wagner-Liebe, die er mitbringt, sind wesentliche Aktivposten. Auch der epische Zug seiner Deutung des Ringes, diese schlichte Erzählerkunst mit der Fähigkeit, an Höhepunkten des Berichtes dramatisch-überraschend zu steigern, ist sehr beachtenswert. Auch die »Meistersinger« bekamen unter seinen Händen manche lichte Schönheit und im ganzen: großen Fluß. Bei aller wohlverdienten Anerkennung, die hier gezollt wird, muß aber doch angeraten werden: zum Vergleich einstens doch ein Dirigiergenie vom Grade Furtwänglers erneut zu gewinnen. Denn genialen Schwung zeigt Elmendorff nicht.

*



Engelbert Humperdinck



Giuseppe Verdi

Zum Vergleich . . . als der »Parsifal« erklang, stand am unsichtbaren Pult des versenkten Wunderorchesters Richard Strauß. Dennoch glaubte ich, die kleinen schmalen Bewegungen dieses Dirigenten zu sehen, die mit einem Minimum von äußerer Anstrengung die größtmögliche Wirkung erzielen. Zur unanfechtbaren Zuverlässigkeit dieses Groß-Siegelbewahrers einer objektiven, höchstgesteigerten, dem Werk und nur dem Werk dienenden Dirigierkunst, kam hier die Genialität des Meisters, der einen Meister interpretierte.

*

Das Prädikat vollkommen gibt es glücklicherweise noch mehrfach zu verteilen. Professor Hugo Rüdels Chöre zum Beispiel finden wohl kaum ihresgleichen, zumal in dem »Wach auf«-Chor der »Meistersinger«. Zumal vor ihnen und vor uns der innerlichste und gütigste Hans Sachs steht, den wir heute haben: Rudolf Bockelmann. Das ist einer von den Wagner-Sängern, die sicher einmal noch in Jahrzehnten als leuchtendes Beispiel gepriesen werden. Und sein Evchen, Maria Müller, dieses Kind, dieses Mädchen, diese Frau, ist auch etwas in sich Vollendetes. Von einer Süße der Stimme und der Gebärde, die schwer zu beschreiben ist.

Der noble, edle, heldische Walter von Stolzing des Max Lorenz hat sich weiter vervollkommnet. Er hält bis zum letzten Preislied ausgezeichnet durch und besteht auch zweimal als Siegfried mit Ehren. Im »Ring« allerdings ist es mehr die Poesie seiner Auffassung und die reckenhafte Unschuld, welche er dem blonden Jüngling mitgibt, als die absolute, große Kraft seines Heldentenors, die uns fesselt. Er spart beispielsweise in den Schmiedeliedern allzu deutlich mit seiner Macht und hat auch sonst Augenblicke, die nicht das Letzte an Möglichkeiten bringen. Immerhin durfte man sich seiner als eines der wertvollen Vertreter auch der Siegfried-Partien ehrlich freuen. Der andere Held des Ringes, Siegmund, kraftvoll und zugleich weich, ja verträumtlyrisch und dazu in allem Gesangstechnischen hochkultiviert, war Franz Völker, dessen Sieglinde, wiederum Maria Müller, über das Evchen hinaus, aus zarter Hingebung zu dramatischer Entschlossenheit und Größe wuchs. Für die Brünnhilde war wiederum Frida Leider eingesetzt, die als Trägerin des überlebensgroßen Bayreuther Stiles zu gelten hat, auch wenn etliche Gipfeltöne in der Ekstase jetzt etwas flackern. Die Fricka, die selbst in der großen schwierigen ehelichen Auseinandersetzung mit ihrem Gatten noch hoheitsvolle Königin blieb, was sich sowohl durch ihre Stimme wie durch ihre Haltung dokumentierte, war Sigrid Onegin, die hier glücklicher eingesetzt schien, denn als Waltraute und die erste Norn.

Die Baßregion war in diesem Jahr besonders eindrucksvoll und füllig vertreten. Stimmen wie die Ivar Andresens (als Gurnemanz und Fasolt) und die

Josef von Manowardas (als Pogner, Fafner und Hagen) gewährten reine Freuden. Ebenfalls den tieferen Registern gehörten an Jaro Prohaska, der den Donner weit über den Durchschnitt erhob und auch den Gunther aus seinem Schattendasein in beachtliche Beleuchtung rückte; ferner der Charaktersänger Robert Burg, ein Bariton von dämonischer Kraft des Sprechgesanges, als Alberich, der zusammen mit dem glänzenden Mime Erich Zimmermanns lange Partien des Ringes entscheidend beherrschte. Auch Burgs Klingsor darf nicht vergessen werden, obwohl hier nicht Raum ist, jede solistische Leistung anzuführen.

Als einen lehrreichen Versuch möchte ich die Besetzung des Parsifal mit dem vorzüglich geschulten Lyriker Helge Roswaenge bezeichnen, der trotz aller Qualitäten bei seinem Übergang in das Fach des jugendlichen Helden noch nicht ganz zu Wagner fand. Sein Aufschrei »Amfortas, die Wunde!« hatte, stilistisch gesehen, alles, was bei Puccini vielleicht höchste Erfüllung wäre: die Träne in der Stimme, theatralische Ergiebigkeit, südliches Feuer. Nur verlangt Wagner eben gerade Schlichtheit, Keuschheit des Tones und der Gebärde.

Es müssen, etwas summarisch, hier wenigstens noch genannt werden: Fritz Wolffs intelligenter Loge, die echt hochdramatische Kundry der Martha Fuchs, und der immer sich und seinem Prachtorgan treu bleibende Rudolf Bockelmann, der den Wotan überlegen durch drei Abende führte.

*

Alles was hier an leichten Einwänden gegen hin und wieder bemerkte Unebenheiten erhoben wurde, will bestimmt nicht als Beckmesserei verstanden werden, sondern nur als kritische Wertung eines Werkes, für das nur allerhöchste Maßstäbe gelten dürfen. Die Ehrfurcht, mit der sich der fühlende Mensch mitarbeitend als Hörer oder als Künstler, stets aufs neue dem Theater von Bayreuth nähert, klingt durch die Arbeit des Mannes, welcher als Generalinszenator des ganzen Festspielzyklus dem Bayreuth von heute dient: Heinz Tietjen. Dient — das ist das Schönste, was sich zum Lobe seiner technisch, künstlerisch und menschlich gleichwertigen Regie sagen läßt. Wie ja überhaupt die Verzauberung durch das sommerliche Fest im Hause, das Wagner für sein Werk und für das Wagner sein Werk schuf, nicht beschrieben, sondern nur erlebt werden kann.

*

Die Reichsregierung, vertreten durch den Führer und Kanzler Adolf Hitler und den Minister Goebbels an drei Abenden und zweimal durch den Ministerpräsidenten Göring, bekundete ihre Verbundenheit mit Bayreuth deutlich. Achtzehn- bis neunzehnhundert Menschen, vereinigt zu einer Erlebnisge-

meinschaft seltener Art, waren acht Tage hindurch, vom Sonntag zum Sonntag nur da für Wagners Schaffen und die innere Vorbereitung darauf. Genau, wie es sich der Meister gedacht hat. Solches Leben für Musik und Drama erheischt gewisse Opfer. Opfer, die freudig gebracht werden, weil sie aus dem Inneren kommen, und andere, die freudig gebracht würden, wenn denen, die sich nach festlichen Tagen sehnen, die Mittel zur Verfügung ständen. Der Rundfunk hat inzwischen über alle deutschen Sender als Abglanz der Vorstellungen im Festspielhaus die Übertragung des Ringes verbreitet. Wer aufnahmebereit am Lautsprecher saß, konnte also teilhaftig werden Bayreuths. In dem Wort teilhaftig steckt die Silbe »teil«. Aber das ist besser als eine gänzlich unerfüllte Sehnsucht.

Die anderen Opfer, von denen ich eben sprach, schwerer zu bringen und für viele, viele Menschen unmöglich, sind die Kosten eines noch so bescheidenen Bayreuth-Besuches. Dreißig Mark kostet der Platz für einen Abend. Das heißt für den gesamten Zyklus hundertundachtzig Mark. Denn nur ein paar Galerieplätze sind für den halben Preis zu haben, und auch der ist nicht gering. Dazu kommen die Fahrtkosten und acht Tage nicht billiger Unterkunft. Denn so gut die Gaststätten der Stadt sind — die Quartiergeber haben ihre recht anständigen Taxen. Die Bürgerschaft rechnet während der Festspiele auf hübsche Nebenverdienste. Ein Zimmer ohne fließendes Wasser kostet mit Bedienung und Frühstück etwa fünf Mark für die Nacht. Man kann es auch viel teurer haben und selten billiger. So freundlich und gastlich also die Bevölkerung ist, — rechnen kann sie. Denn es ist zu bedenken, daß ja die Festspielgäste zumeist ein wenig Dauermieter sind und ferner, daß ein für ein paar Tage ausgeräumtes Privatzimmer noch nicht als gültiger Hotelersatz gelten kann. Rechnen wir hinzu, was der Aufenthalt an Verpflegung und anderen unumgänglichen Nebenkosten verlangt — Mietautos schlagen auch grundlos dreißig bis fünfzig Prozent auf die üblichen Sätze drauf — kommt ein recht erkleckliches Sümmchen heraus . . .

Der Festspielbesuch ist also, solange diese Preispolitik beibehalten wird, doch noch ein Luxus. Damit nun Bayreuth nicht allein das Vorrecht der begüterten Schichten bleibe — die grandiose Schau teuerster Autos aus allen Teilen Europas stempelte es äußerlich noch immer dazu — hat die Reichsregierung, wie im vergangenen Jahre, Freikarten für SA., SS. und PO. zur Verfügung gestellt. Das ist ein Weg, Wagners Willen und Wunsch zu erfüllen, daß sein Werk dem deutschen Volke gehöre. Vielleicht ergeben sich immer größere Möglichkeiten, bei der Auswahl der vom Reich Entsandten alle die Menschen zu erfassen und zu beglücken, die solche Vergünstigung als eines der schönsten Geschenke ihres Lebens betrachten.

Denn das *ist* es.

MUSIK IM SCHAUSPIEL

Von EMIL PEETERS-BOCHUM

Neben den großen Formen der musikalischen Bühne, der Oper und Operette, tritt die Musik im Schauspiel in der Wertschätzung des Publikums naturgemäß zurück. Denn einerseits darf sie, als engstes mit dem gesprochenen Wort verbunden und ihm bis zur scheinbaren Selbstentäußerung dienend, keine eigentliche Selbständigkeit besitzen; anderseits ist sie, vom Standpunkt der Gesamtwirkung einer Schauspielaufführung aus betrachtet, um so besser, je unauffälliger, ja unbemerkter sie sich einfügt. Was die Schauspielmusik fernerhin dem künstlerischen Werturteil des Publikums entrückt, ist der Umstand, daß die Ausführenden dem Blick des Zuschauers zumeist entzogen sind, und somit die Musik im idealsten Fall gleichsam aus weiter Ferne kommend, wie ein zarter kaum vernehmbarer Hauch das Ohr berührt. Und doch hat die Musik auf der Sprechbühne ihre künstlerische Notwendigkeit und ihre Lebenskraft durch die Jahrtausende hindurch nicht nur erwiesen, vielmehr ist *sie* der Ursprung und gab *sie* den Impuls zu allen späteren Werkformen, welche uns Heutigen das eigentliche Wesen des musikalischen Theaters ausmachen.

Wir wissen, daß das griechische Drama der Antike in weitgehendstem Maße die Musik zur Vertiefung der lyrischen und dramatischen Wirkung verwendete. Bereits die euripideische Tragödie kannte nicht nur das Chorlied, sondern mit Erweiterung des szenischen Rahmens auch die durchkomponierte Einzelarie, wie die Forschungen von Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorff einwandfrei ergeben haben.

Nach der Antike griff das deutsche Mittelalter die vertiefenden Wirkungen der begleitenden Musik auf dem Theater bewußt auf. In der Form der christkatholischen Messe ist außerdem heute noch für alle, die das Empfinden für die ewige Kongruenz alles Tragischen nicht verloren haben, die Tradition der antiken Tragödie bewahrt. Der symbolische Vollzug der Opferung Christi ist ein dramatisches Geschehen, dessen gewaltige Spannungen und Höhepunkte sich in den großen Messekompositionen des Hochmittelalters entluden. Aber auch die geistlichen Schauspiele, die Passionsdarstellungen, die Krippenspiele des Frühmittelalters bergen bereits eine Fülle von szenischer Musik jeder Art: Lieder, Hymnen, Rezitative, Melodramen, Aufmärsche usf.

Hier stößt man auf die Keime des späteren Oratoriums, welches ursprünglich ebenfalls für eine szenische Darstellung gedacht war; von dort spinnen sich die Fäden weiter zu Werken wie Fidelio, Parsifal und Palestrina, Werken von primär kultischer Prägung. Ein leidenschaftlicher Verehrer der Musik und ein guter Kenner ihrer Wirkung im Schauspiel war Shakespeare. Neben den spanischen Komödiendichtern hat wohl kein Dichter des ausgehenden Mittelalters die Bühnenmusik so ausgiebig in das Sprechdrama eingefügt wie er, dem in Purcell ein kongenialer Musiker zur Seite stand. Shakespeares Gedanke, seinen Schauspielen durch Musik einen besonderen Reiz zu verleihen, wurde in der Folge von Goethe und Schiller aufgegriffen. Eine große Anzahl von zeitgenössischen Kompositionen für ihre Schauspiele ist erhalten, und Namen wie Beethoven, Reichardt, Zelter, Anselm Weber, André zeigen, daß die tüchtigsten Musiker jener Zeit die künstlerische Wichtigkeit der Aufgabe vollauf begriffen hatten.

Der Strom des *musischen* Grundgefühls rauscht nicht mehr durch das naturalistische und das psychologisierende Drama des neunzehnten Jahrhunderts. Das Interesse der Dichter wandte sich mehr und mehr dem *individuell* Bedeutungsvollen zu und verengerte damit die Sphäre des Gemeinschaftserlebens. Der Musik bediente man sich nun in zunehmendem Maße als eines lediglich dramaturgischen Hilfsmittels, oder schrieb zwecks Erreichung eines bestimmten *Effektes* den Vortrag einer *bekannten* Komposition vor, z. B. eines Satzes aus einer beethovenschen Klaviersonate wie in »Rausch«

von Strindberg. Außerdem trug die Entwicklung der Schauspielkunst das ihre dazu bei, jeden Versuch einer musikalischen Eigengestaltung von vornherein zu unterbinden. Das tönende Pathos des meiningischen Sprechstils füllte den akustischen Raum der Bühne vollauf, so daß jede Musik mehr als störend, denn als fördernd empfunden worden wäre. Dramen, die der Musik bedürfen, wie »Peer Gynt« oder die Märchenspiele Strindbergs oder Gerhart Hauptmanns zählen in jener Zeit, in der das Theater durch das Gesellschaftsstück beherrscht wurde, zu den Ausnahmen.

Indessen nahm diese Zwischenzeit mit Beginn des 20. Jahrhunderts ihr Ende. Der moderne Regisseur glaubte der steigernden Wirkung der Musik nicht länger entraten zu können. Einerseits bedurfte nämlich das neue symbolische Drama der Eindeutigkeit der musikalischen Sprache, um den zarten, verschwimmenden Umrissen von Wort und Handlung kräftigere Resonanz zu sichern. Anderseits waren durch die Erfindung der Drehbühne die Einschnitte in der Bilderfolge so flüchtig geworden, daß man dem Gesamtablauf mehrerer Akte durch Einfügen von kurzen Musikstücken während der Drehung den Eindruck einer absoluten Kontinuität geben konnte. Diese Praxis bewährte sich außerordentlich bei der rasch wechselnden Szenenfolge in den Lustspielen Shakespeares sowie der Spanier und Italiener und sicherte ihrer Wiederaufnahme in den ständigen Spielplan der deutschen Bühnen den Erfolg. Kein Geringerer als Engelbert Humperdinck nahm sich der Sache mit bestem Gelingen an, und auch heute noch sind seine Partituren infolge der meisterlichen sauberen Handhabung eines kleinen Aufführungsapparates beste Beispiele für eine hochwertige Schauspielmusik.

Die Frage der Schauspielmusik ist wieder äußerst aktuell geworden. Das moderne »Lustspiel mit Musik« ist folgerichtig aus ihr entstanden und begegnet heute zumeist mit Recht größerem Interesse des Publikums als die traditionelle Operette. Während es in früheren Zeiten zu den Obliegenheiten des jüngsten Kapellmeisters gehörte, die erforderliche Bühnenmusik aus mehr oder weniger passenden Sätzen verschiedenster Kompositionen auszuwählen bzw. zusammenzustellen, sind heute viele tüchtige Musiker am Werk, in diesen kleinsten musikalischen Formen künstlerisch Hochwertiges zu schaffen. Dies bedeutet einerseits einen erheblichen Gewinn für das Ansehen der Schauspielmusik, anderseits legt es Zeugnis ab für die Einsicht, daß die Wirkung des Sprechdramas durch eine nachlässig oder dilettantisch behandelte Bühnenmusik tatsächlich Einbuße erleidet. Denn es muß einer schon ein rein handwerklich völlig durchgebildeter Musiker sein, will er allen akustischen Anforderungen der modernen Inszene gerecht werden. Allein schon die Geräuschkulisse, d. h. die Wiedergabe von natürlichen Geräuschen der Umwelt durch Musikinstrumente bedingen Phantasie und Erfindungsgabe, mag es sich nun dabei um einzelne abgerissene Geräusche eines fernliegenden Schlachtfeldes handeln, um das Ächzen eines vom Sturm gepeitschten Waldes oder um das Geräusch eines vorüberfahrenden Eisenbahnzuges. Immerhin ist die Geräuschkulisse die primitivste Form von Bühnenmusik und wendet sich weniger an die musikalischen als vielmehr an die rein akustischen Fähigkeiten des Musikers. Wesentlich anders gestaltet sich der nächste Aufgabenkreis, die sogenannte obligate Bühnenmusik hinter der Szene. Hier kommen vor allem Signale in Frage, in wenige Takte gedrängte Auftritts- oder Abgangsmusiken, kleine Märsche und Tänze. Die Aufgabe des Musikers ist dabei eine zwiefache: erstens bedarf es eines stilistisch sicheren Einfühlungsvermögens in die Zeit der Handlung und der durch sie begrenzten Form des musikalischen Ausdrucks, zweitens wird vom Komponisten eine Konzentration der Gestaltung gefordert, welche in 20 bis 30 Takten den wesentlichen Stimmungsgehalt einer Szene in abgerundeter Form wiederzugeben vermag. Denn sobald Musik im Schauspiel den Fluß der Handlung oder der Sprache irgendwie verzögert, ist sie schon fehl am Platz und wird als störend, ja als lästig empfunden. In der Praxis gesellen sich zu diesen Problemen

noch unzählige Schwierigkeiten bei der Wiedergabe. Neben der Forderung der raschen, in keiner Weise hemmenden Abwicklung eines musikalischen Satzes wird dem Musiker stets die Gefahr der zu großen Lautstärke vorgehalten. Der Schauspieler auf der Bühne wird unruhig und kann allzu leicht den Text verlieren, sobald die Musik hinter der Szene das Wort übertönt. Infolgedessen sind sowohl die instrumentale Besetzung des Orchesters als auch seine Aufstellung Fragen, die von Fall zu Fall äußerst vorsichtig entschieden sein wollen. In besonders heiklen Fällen erscheint es sogar zweckmäßig, die Musik nicht direkt wiederzugeben, sondern indirekt mit Hilfe von Mikrophon und Lautsprecher. Der Vorteil dieses Verfahrens ist ein doppelter: erstens kann das Orchester in jedem beliebigen Zimmer des Theaters seine Aufstellung finden und nimmt somit der Bühne nichts von dem in den meisten Fällen eng bemessenen Raum fort; zweitens aber hat der Spielwart die Möglichkeit, durch geschickte Einstellung des Lautsprechers die akustische Wirkung je nach Erfordernis bis zu einer gewaltigen Klangfülle zu verstärken oder zu einem aus weiter Ferne klingenden Hauch zu mindern. Für kleinere Bühnen ist die Zwischenschaltung dieser mechanischen Apparate von großer Wichtigkeit, kann doch ein Streichquartett dadurch zur Wirkung eines stark besetzten Streichorchesters und in Verbindung mit einigen Bläsern zu der eines großen Sinfonieorchesters gebracht werden. Das Gebiet des großen Orchesters selbst ist für die Schauspielmusik naturgemäß begrenzt. Allein die Aufstellung der Musik im Orchesterraum wie bei der Oper sprengt scheinbar schon äußerlich den Rahmen des Sprechdramas und lenkt oft genug Auge wie Ohr des Zuschauers von Wort und Geste auf der Bühne ab. Dennoch ist die Zuneigung des Publikums zu den großen orchestralen Schauspielmusiken wie zu »Egmont«, »Sommernachtstraum«, »Peer Gynt« und »Faust« eine aufrichtige und sich immer neu bestätigende. Trotz mancherlei Bedenken wird hierdurch die Tatsache ständig neu bewiesen, die auch ich in langjähriger Praxis als richtig erfunden habe, daß Musik im Schauspiel das Niveau der Gesamtaufführung festlich zu steigern vermag, vorausgesetzt, daß Musiker an der Arbeit sind, die auch für das Geringfügigste künstlerisches Verantwortlichkeitsgefühl aufbringen. Gewiß ist es nicht immer leicht, die Stimmung einer Szene musikalisch abklingen zu lassen und anschließend die der nächsten vorzubereiten, vor allem, wenn dies wie zumeist mit 20 bis 30 Takten geschehen muß und ein solcher Satz wiederum eine in sich geschlossene Form darzustellen hat. Es ist ebenfalls nicht so einfach für den Musiker, die Absichten des Spielleiters mit seinen eigenen auf einen Nenner zu bringen oder zu wissen, was es heißt, eine Musik zu komponieren, die doch wieder keine *Musik* sein darf.

Denn die Gefahr der Veroperung des Schauspiels durch eine Musik, die ihre eigene Gesetzmäßigkeit allzusehr in den Vordergrund rückt, liegt natürlich in allen Fällen nahe, und es bedarf eines sicheren Gefühls für die Wirkung des Tons von seiten des Spielleiters wie von der des Musikers, um die natürlichen Grenzen, die jeder Verbindung von gesprochenem Wort und Musik gezogen sind, sorgfältig abzutasten. Wort und Ton sind verschiedenen, voneinander streng getrennten Gesetzen unterworfen; was der Musiker schlagartig und eindeutig vermittels einer einfachsten Klanggestalt auszudrücken vermag, würde sich dichterisch in den meisten Fällen erst durch ein kompliziertes Satzgefüge wiedergeben lassen. Auch das eindrucksvollste Dichterwort Goethes verblaßt allzuleicht neben Glanz und Zauber einer beethovenschen Melodie. Am besten aufgehoben ist die Musik bei Schauspielen von eindeutig betonter Erlebnissphäre, beim Lustspiel also und dem kultischen Drama, weil hier die beiden wesentlichen Faktoren des musikalischen Geschehens, das Bewegend-Melodische wie das Schwerkräftig-Harmonische die Bahn des dichterischen Geschehens am wenigsten überschneiden. In noch umfassenderem Sinn als die Dichtkunst strömt die Musik eine gemeinschaftsbildende Kraft aus. Wo der Intellekt dem gesprochenen Wort die Gefolgschaft nicht mehr leisten

kann, steht des Gefühles allgemeine Menschlichkeit der Musik offen und findet leicht das ihr Zukommende. Deshalb hat der Wille zum neuen deutschen Drama sich sogleich der Musik als einer unentbehrlichen Helferin versichert, um verbunden mit ihr die Kraft des dichterischen Wortes ausmünden zu lassen in eine Feier der uns allen innewohnenden Geist-Seele.

KRITISCHE OPERNSTATISTIK

Von WILHELM ALTMANN-BERLIN

Als im Frühjahr 1933 zahlreiche Bühnenleiter nebst ihren Kapellmeistern und Spielleitern durch die nationale Welle weggespült wurden, da hofften viele deutsche Musiker und Opernfreunde, daß in Zukunft der Opernspielplan von dem deutschen Empfinden widersprechenden Werken gereinigt werden würde und daß nunmehr die Zeit für wahrhaft *deutsche* Opern gekommen wäre.

Unzweifelhaft hat eine gewisse Reinigung des Spielplans stattgefunden. Verschwunden sind z. B. *Alban Bergs Wozzek* (welches Werk freilich als Glaubensbekenntnis eines in der Atonalität sein Ideal erblickenden wirklichen Künstlers in der Musikgeschichte fortleben wird), *Paul Hindemith* (über dessen »*Cardillac*« aber nur mit Hochachtung gesprochen werden darf), *Krenek, Milhaud, Schreker, Strawinskijs* »*Geschichte vom Soldaten*« und *Weill*, jedoch sonst ist der Spielplan in der Hauptsache der herkömmliche geblieben. So manche Opern, die sowohl wegen ihrer Musik wie ihrer Handlung den Anschauungen der jetzigen Zeit durchaus entsprechen und darum hätten berücksichtigt werden müssen, sind leider unbeachtet geblieben. An dem guten Willen der Intendanten, die wohl auch teilweise noch alte Verpflichtungen ihrer Vorgänger zu erfüllen hatten, zweifle ich keinen Augenblick, aber die meisten hatten sich mit ihrem neuen Beruf erst bekannt zu machen, ließen sich die Verwaltungsgeschäfte etwas über den Kopf wachsen und hatten keine Zeit, ihre Kenntnisse der Opernliteratur, auf die die meisten von ihnen eingestandenermaßen nicht gerade stolz sein konnten, zu ergänzen und zu vertiefen. Und ihre Kapellmeister und Spielleiter? Sie sind meist noch jung, haben mit wenigen Ausnahmen zu wenig Literaturkenntnis und sind in der Regel, auch weil sie so manche Repertoireopern noch erst kennenlernen müssen, so überlastet, daß man von ihnen eine gründliche Prüfung eingereichter neuer Werke oder gar das Suchen nach mit Unrecht in Vergessenheit geratenen älteren Opern gar nicht verlangen oder auch nur erwarten kann. Solange nicht eine Stelle geschaffen wird, die eingereichte Opern ganz genau prüft und den Bühnenleitern die Aufführung der als brauchbar erkannten auferlegt, wird der Spielplan immer von Zufälligkeiten oder auch von Zugeständnissen an Verleger, Lokalgrößen und Schoßkinder persönlicher Art abhängig sein. Er könnte durchaus nur mit reindeutschen Werken bestritten werden, aber so einseitig wollen wir doch nicht sein, daß wir wertvolle Werke des Auslandes ohne weiteres ausschließen; insbesondere dürfen wir an Volksopern, wie Smetanas »*Verkaufter Braut*«, oder Tschaikowskijs »*Eugen Onegin*« nicht vorübergehen. Dagegen soll allem Kitschigen, auch wenn es unter deutscher Flagge zu segeln vorgibt, der Krieg erklärt werden, selbst wenn das große Publikum sich gerade für Derartiges besonders interessiert.

Aufgeführt wurden in der Zeit von August 1933 bis Juni 1934 (der Spielplan des Juli liegt bei der Drucklegung dieser Ausführung noch nicht vor; er dürfte kein bis dahin unaufgeführtes Werk bringen, wohl aber eine Vergrößerung mancher Aufführungsziffern) im ganzen 238 Opern gegen 231 in der vorhergehenden Spielzeit. Von diesen Opern sind 158 (1932/33: 116) erfreulicherweise deutscher Herkunft, 45 (48) italienischer, 20 (22) französischer, 7 (5) böhmischer, 5 (7) russischer, 2 (1) skandinavischer und 1 (0) polnischer. Beteiligt sind 116 (116) Tonsetzer: 77 (77) deutsche, 15 (16)

Franzosen, 13 (14) Italiener, 4 (4) Böhmen, 4 (4) Russen, 2 (1) Skandinavier, 1 (0) Pole. Uraufgeführt wurden 21 (23) Werke, 17 (15) von Deutschen, 2 (4) von Italienern, 2 (1) von Skandinaviern (1932/33 waren noch 2 Russen und 1 Franzose beteiligt). Der Mehrzahl dieser uraufgeführten Werke wird sicherlich kein längeres Bühnenleben beschieden sein. Erwähnt seien hier zunächst zwei Werke von Tonsetzern, die sich bisher auf dem Gebiet der Oper noch nicht bekannt gemacht hatten: *Otmar Gersters* Volksoper »*Madame Liselotte*« wurde 41mal gegeben. *Hansheinrich Dransmanns* »*Münchhausens letzte Lüge*«, diese an drei Bühnen gleichzeitig uraufgeführte Oper, hat es auf 15 Wiedergaben gebracht. Gedacht sei hier noch einiger weiteren uraufgeführten Opern. Daß *v. Klenaus* »*Michael Kohlhaas*«, von dem man sich sehr viel versprochen hat, trotz 17 Aufführungen sich kaum dauernd einbürgern wird, liegt weniger daran, daß man an der ständigen Mischung von Oper, Schauspiel und Melodram (an der übrigens doch wohl auch *Kaminskis* »*Jürg Jenatsch*« leider gescheitert ist), sowie an der revueartigen Aufmachung Anstoß nimmt, als daß die Erfindungsgabe des Tonsetzers nicht stark genug ist, sowie daß er mit der Polytonalität zu sehr liebäugelt und im Text sich zu eng an die Kleistsche Novelle angeschlossen hat. Das beste an dem Werke sind die aus altem musikalischen Volksgut geschöpften Nummern. »*Der Kreidekreis*« *von Zemlinsky*, 21mal aufgeführt, wird wegen der Klabundschen Dichtung bei vielen immer wieder auf Widerspruch stoßen, selbst wenn sie an der stets sehr feinen, freilich nicht immer erfindungsstarken Musik Gefallen finden. Auch 21 Wiedergaben, und zwar nur an der Wiener Hofoper, hat *Lehars* die Operette streifende »*Giuditta*« erlebt. Gewundert hat mich, daß der hochbegabte *Ludwig Roselius*, auch ein großer Könner, mit seiner auf einer keltischen Sage beruhenden »*Godiva*«, an zwei Bühnen zusammen neunmal gegeben, keinen größeren Zuspruch gefunden hat; wahrscheinlich hat die Schwierigkeit dieses Werkes so manche Bühnen abgeschreckt.

Von den in der vorvorigen Spielzeit herausgekommenen Neuheiten haben sich nur sechs in die abgelaufene hinübergerettet; aber als wirklich lebensfähig hat sich nur die »*Arabella*« von *Richard Strauß* gezeigt, die mit 424 Aufführungen an der Spitze aller Werke steht und fast auf allen Bühnen zur Erstaufführung gelangt ist, nachdem sie am 1. Juli 1933 in Dresden die Feuerprobe bestanden hatte. Leider hat ihretwegen mancher Bühnenleiter geglaubt, damit seiner Verpflichtung zu weiteren Erstaufführungen Genüge getan zu haben.

Was mir sonst noch bemerkenswert zu sein scheint, sei gesagt, indem ich auf einzelne Tonsetzer in der Reihenfolge des Alphabets eingehe.

Eugen d'Albert ist nach längerer Pause mit »*Flauto Solo*« wenigstens an einer Bühne siebenmal zu Wort gekommen. Dieses Werk, in dem der Triumph der deutschen Musik über die italienische vorgeführt wird und prächtige Militärmärsche erklingen, sollte durchaus mehr Beachtung finden. Dazu sollte man d'Alberts erschütternden Einakter »*Kain*« geben, der leider seit Jahren in den Theaterarchiven schlummert. Sehr abgenommen hat das Interesse an seiner nachgelassenen Chinesenoper »*Mister Wu*«; nur 14 Aufführungen gegen 93. Immer noch behauptet sich »*Tiefland*«: 230 (238); ich empfehle, zur Abwechslung auf d'Alberts mindestens ebenso wertvolle »*Liebesketten*« zurückzugreifen. Sonst interessiert man sich nur noch für seine »*Toten Augen*«: 51 (52).
Auber ist nur noch mit seinem »*Fra Diavolo*« vertreten; sogar »*Die Stumme von Portici*« ist verschwunden. *Beethovens Fidelio* hat seine Aufführungsziffer gesteigert: 222 (206).
Julius Bittner kann mit Recht darüber klagen, daß zu wenig für ihn geschieht. Viel zu selten, nur 8 (8) mal ist Bittners die deutsche Musik preisende Volksoper »*Der Musikant*« gegeben worden. Weitere Werke Bittners fehlen. Ja, weiß man denn nicht mehr, daß er in seinem »*Bergsee*« noch weit mehr das Ideal einer deutschen Volksoper erreicht hat, daß darin deutsches Bauernheldentum gefeiert und in urkräftiger Musik vorgeführt wird?

Ich möchte auch der Wiederbelebung seiner ersten aufgeführten Oper »*Die rote Gred*«, die ein treffliches Bild aus der deutschen Landsknechtzeit gibt, das Wort reden, empfehle auch nochmalige Prüfung des in der deutschen Raubritterzeit spielenden »*Rosengärtlein*« und der echt Wienerischen »*Kohlhaimerin*«. Vielleicht ist jetzt auch die Zeit für Bittners auf einem Thema in Variationenform aufgebauten »*Abenteurer*« gekommen, dessen Textdichtung die Zeit der Maria Theresia nicht minder trefflich charakterisiert als die des Straußschen Rosenkavaliers.

Cherubini ist nicht einmal mehr mit seinem edlen »*Wasserträger*« vertreten, und doch hat diese Oper in der Spielzeit 1932/33 in Leipzig noch immer 10 Aufführungen erzielt. Ein Schmerzenskind bleibt immer noch der für Kenner so köstliche »*Barbier von Bagdad*« von *Cornelius*: 34 (36).

Von *Donizetti* wurden noch 4 Werke im ganzen 59mal (57) gegeben, darunter »*Die Regimentstochter*« 34mal (19), »*Don Pasquale*« nur 20mal (24).

Flotows »*Martha*« hat an Interesse etwas eingebüßt: 192 (220). Ich schätze diesen Komponisten, der sogar französische Texte ganz im Stile der französischen Spieloper vertont hat, nicht als eine Notwendigkeit für die heutige Zeit ein, erwähne aber, daß *Siegfried Schefflers* Versuch aus der Oper »*L'ombre*« eine deutsche Spieloper zu machen, 16 Aufführungen eingebracht hat.

Des Nietzsche-Freundes *Peter Gast* »*Der Löwe von Venedig*« war 1932/33 in Chemnitz ausgegraben und dort 9mal gegeben worden; trotzdem ist aber keine andere Bühne diesem Beispiel gefolgt.

Für die erhabene Kunst *Glucks* hat die Gegenwart nicht viel übrig: 6 (6) seiner Opern sind zusammen nur 81 (73) mal aufgeführt worden.

Immer wieder wird die Musik und auch der Text der *Hermann Götz*schen Oper »*Der Widerspenstigen Zähmung*« mit Recht als Muster einer Lustspieloper gepriesen, aber die Bühnenleiter setzen sie nach wie vor viel zu selten dem Publikum vor: 12 (8). Gerühmt muß der Indendant von Kaiserslautern (einst ein Bayreuther Parsifal) werden, weil er die von Ernst Frank vollendete Götzsche »*Francesca von Rimini*« aus mehr als 50-jährigem Schlafe erweckt hat; er konnte sie 5mal geben. Wer wird seinen Versuch wiederholen?

Die Versündigung an Goethe wird bei *Gounods* »*Faust*« (Margarete) bei aller Anerkennung der Musik heute mehr denn je empfunden: 46 (70).

Erfreulich ist, daß man auf *Paul Graeners* »*Schirin und Gertraude*« (zuletzt 1928/29) zurückgegriffen hat: 32 Aufführungen zeugen für den Wert und die Bühnenwirksamkeit dieser heiteren Spieloper. Auch Graeners »*Hanneles Himmelfahrt*« ist zu buchen: 8 (zuletzt 1930/31: 4). Das Interesse an seinem »*Friedemann Bach*« hat erheblich nachgelassen: 52 (135).

Nur geschichtlichen Wert hat trotz 5 Aufführungen die Ausgrabung von E. T. A. Hoffmanns »Aurora«. Hocherfreulich, daß *Humperdincks* »*Königskinder*« wieder mehr, freilich noch immer zu wenig, beachtet werden: 117 (62). Dagegen ist »*Hänsel und Gretel*« zurückgegangen: 119 (132), offenbar weil jetzt zur Weihnachtszeit Pfitzners »Christelflein« stärker berücksichtigt wird. *Janaceks* eine Zeitlang sehr beachtete mährische Volksoper »*Jenufa*« sollte nicht fehlen, weil sie echtes Volksgut birgt.

Freuen muß man sich, daß des ältesten lebenden deutschen Bühnenkomponisten *Kienzl* Volksoper »*Der Evangelimann*« wieder mehr zieht: 112 (63). Weit höheren künstlerischen Wert hat sicherlich sein 1898 uraufgeführter, leider sehr wenig beachteter »*Don Quichote*«. Bedauerlicherweise scheint der Versuch durch eine teilweise Umarbeitung dieses Werk bühnenwirksamer zu gestalten, nicht geglückt zu sein, da es so nur einmal (in Graz) gegeben worden ist.

Von *Konradin Kreutzers* Opern ist sogar »*Das Nachtlager von Granada*« fast ganz in

Vergessenheit geraten; daß es in unserem Zeitabschnitt 117mal gegeben worden ist gegen 8mal im vorhergehenden, kommt daher, daß vor 100 Jahren die Uraufführung stattgefunden hat. *Leoncavallos* »*Bajazzi*«, meist mit Mascagnis »Cavalleria rusticana« zusammengegeben, hat als Zugstück wieder sehr gewonnen: 294 (168). Daß *Lortzing* noch immer zu wenig berücksichtigt wird, wird gelegentlich noch immer behauptet. Es ist grundfalsch. Beweis 1092 (719) Aufführungen. Hingegen findet *Marschner* zu wenig Beachtung, selbst sein »*Hans Heiling*«: 39 (28). Daß seine 1932/33 wieder aufgetauchte romantische Oper »*Der Templer und die Jüdin*« wieder verschwunden ist, ist erklärlich, nicht aber, daß sein von Pfitzner so liebevoll bearbeiteter »*Vampyr*« nur 2mal (0) gegeben worden ist; die Handlung ist freilich gruselig und spielt in Schottland. Wie Leoncavallos »Bajazzi« hat auch *Mascagnis* »*Cavalleria rusticana*« an Beliebtheit sehr zugenommen: 280 (180). Keine andere der mancherlei Opern beider Tonsetzer ist aber bei uns heimisch geworden.

Mozart ist leider in der Aufführungszahl zurückgegangen: 519 (641). Ein so schwaches Machwerk wie *Nesslers* »*Trompeter von Säckingen*« ist mehrfach wieder erschienen 17mal (0); das muß befremden; Kitsch sollte gerade in heutiger Zeit den Volksgenossen nicht vorgesetzt werden.

Hans Pfitzner hat mehr Beachtung gefunden: 127 (84), aber noch immer nicht seiner Bedeutung entsprechend. Der Zuwachs bei ihm kommt hauptsächlich auf Rechnung des »*Christelflein*«: 58 (14), sowie der »*Rose vom Liebesgarten*«: 10 (1). Bedauerlich, daß sein »*Herz*« sich noch immer nicht einbürgern will: 13 (12), ebenso »*Der arme Heinrich*«: 8 (3). Auffallend ist die Schwankung beim »*Palestrina*«, den wir noch einmal im Bayreuther Festspielhaus zu erleben hoffen: 38 (54).

Die Aufführungszahl bei *Puccini* ist von 792 auf 810 gestiegen: »*Madame Butterfly*« führt mit 282 (234) Aufführungen, dann folgt »*Bohème*« mit 214 (228) und »*Tosca*« mit 161 (184); in weitem Abstande stehen seine weiteren Opern. *E. N. v. Reznicek* hat seine alte »*Donna Diana*« in dritter Fassung herausgestellt und damit an zwei Bühnen 28 Aufführungen erzielt, denen sicherlich noch so manche folgen wird. Sehr beklage ich, daß sein »*Ritter Blaubart*«, sein reifstes und wertvollstes Bühnenwerk, nun schon zwei Spielzeiten ganz ruht. Hoffentlich bringt ihm in der nächsten seine umgearbeitete Volksoper »*Till Eulenspiegel*« einen bleibenden großen Erfolg. *Rossinis* »*Barbier von Sevilla*« ist unverwüstlich: 138 (107), doch die Versuche, andere seiner Opern wiederzubeleben, sind ziemlich vergeblich gewesen; vielleicht gelingt dies jetzt der Neubearbeitung seines »*Wilhelm Tell*«: 14.

Nach dem Tode von *Max von Schillings* hat man wieder lebhaftes Interesse für seine, aber deutsche Eigenart gar nicht zeigende, stark puccinische »*Mona Lisa*«: 100 (24). Mit Befriedigung sei auch festgestellt, daß sein »*Pfeifertag*« 17mal (0) wieder erschienen ist. Sein Freund *Schjelderup* ist von uns gegangen, ohne erlebt zu haben, daß seine bei der Schweriner Uraufführung von der Kritik und dem Publikum mit Begeisterung aufgenommene Oper »*Sturmvögel*« eine zweite Bühne gefunden hat. Noch harren der Uraufführung sein Musikdrama »*Zwischen Sonne und Mond*«, textlich auf der nordischen Fassung des Märchens von Amor und Psyche beruhend, und seine im Siebenjährigen Kriege spielende Volksoper »*Ein Volk in Not*«! Erfreulicherweise gelangt zu Beginn der neuen Spielzeit seine Oper »*Drei Nächte*« in Lübeck zur Uraufführung. Daß des im Weltkrieg gefallenen *Bodo Sigwart* (eigentlich Graf Eulenburg) Oper »*Die Lieder des Euripides*« (Text von Wildenbruch) große Qualitäten besitzt, beweist der Umstand, daß die Kölner Bühne, die das Werk nach 18jähriger Ruhe ausgegraben hat, es elfmal aufführen konnte. Trotz aller Versuche, bei uns andere Opern *Smetanas* einzuführen, hält sich nur seine »*Verkaufte Braut*«: 102 (97).

Ist die heutige Jugend wirklich unserem *Richard Strauß* entfremdet? Die schon er-

wähnten 424 Vorstellungen seiner »*Arabella*« scheinen dagegen zu sprechen, jedoch sonst hat, trotzdem ja auch sein 70. Geburtstag gefeiert worden ist, die Aufführungszahl seiner Werke erheblich abgenommen. Wenn sie auch im ganzen 697 (347) beträgt, so wäre sie ohne die »Arabella« nur 273; selbst der »*Rosenkavalier*« hat eingebüßt: 137 (189), noch mehr die »*Salome*«: 39 (71). — Die »*Mignon*« von *Ambroise Thomas*, deren Textverfasser sich an Goethe versündigt haben, wird immer noch zu oft, wenn auch weit weniger als noch 1932/33 gegeben: 60 (156).

Ohne *Verdi* ist der Spielplan kaum zu denken; seine Aufführungszahl ist sogar noch etwas gestiegen: 1277 (1265). Die meisten Aufführungen hat wieder »*Rigoletto*« erzielt: 266 (249). Daß sich aber so wenig Verständnis für den feinen Humor seines »*Falstaff*« zeigt: 7 (24) ist bedauerlich.

In der Spielzeit 1932/33 hatte sich der Todestag *Richard Wagners* zum 50. Mal gejährt; Aufführungen seiner Werke waren daher mehr denn je an der Tagesordnung. Notwendigerweise mußte darauf ein kleiner Rückschlag eintreten. Immerhin ist Wagner aber der am meisten aufgeführte Bühnenkomponist geblieben: 1598 (1837). »*Lohengrin*«, »*Die Meistersinger von Nürnberg*«, »*Der fliegende Holländer*« und »*Tannhäuser*« wurden (in dieser Reihenfolge) am meisten gegeben. Bedauerlich, daß seine erste vollendete Oper »*Die Feen*«, die seine spätere Entwicklung schon ahnen läßt, wieder verschwunden und in der Reichshauptstadt überhaupt noch nicht aufgeführt ist.

An *Siegfried Wagner* haben die Bühnenleiter viel gut zu machen. Zum mindesten sollten seine beiden auf deutschen Märchen fußenden wirklichen Volksopern »*Der Bärenhäuter*« und »*An allem ist Hütchen schuld*« häufiger dargeboten werden. Immerhin haben wenigstens 27 (2) Aufführungen seiner Werke stattgefunden, darunter befinden sich 12 des »*Heidekönig*«, der in Köln uraufgeführt worden ist.

C. M. von Weber hat erfreulicherweise eine Zunahme erfahren: 453 (350); sie kommt nicht bloß auf Rechnung des »*Freischütz*« — 373 (306) —, auch seine kleine Oper »*Abu Hassan*«: 30 (8) ist daran beteiligt. Schmerzenskinder aber bleiben immer »*Oberon*« — 42 (33) —, die »*Euryanthe*« — 7 (0) —, und die von Mahler ausgearbeiteten »*Drei Pintos*«: 1 (3). *Jaromir Weinbergers* Volksoper »*Schwanda der Dudelsackpfeifer*«, die 1929/30 490mal aufgeführt worden ist, ist jetzt so gut wie verschwunden: 3 (27). Stärkerem Interesse begegnet jetzt *Julius Weismanns* »*Schwanenweiß*« (nach Strindberg): 19 (0).

Als ungemein zeitgemäß möchte ich für die nächste Spielzeit *Victor v. Woikowskys* Musikdrama »*Helga*« und Volksoper »*Das Nothemd*« in Erinnerung bringen. Gern gebe ich zu, daß dieser Dichterkomponist von Wagner beeinflußt ist, aber seine Musik, besonders ihr melodischer Teil, weist genügend Eigenart auf, ist oft geradezu genial und geht auch in den Modulationen nicht selten neue eigene Wege. Seine durchaus auf Musik zugeschnittenen Texte sind wirkliche, also wertvolle und echt deutsche Dichtungen. In der »Helga«, die er neuerdings zugunsten der dramatischen Wirkung etwas verkürzt hat, führt er uns in die sagenhafte deutsche Vergangenheit; er zeigt uns, wie der an der Nordsee wohnende kühne Stamm der Friesen am alten Wotansglauben festhält und schließlich sich doch dem Christentum beugt. Jetzt, wo so viel von Thingstätten gesprochen wird, wird es sehr fesseln, daß in der »Helga« auch eine Thingsitzung vorkommt. Das »Nothemd« spielt in der Reformationszeit, in der der uralte deutsche Glaube an geheime schützende, durch Weibesliebe in ein Linnengewand gewebte Kräfte noch nicht dem Einfluß kalten Verstandes gewichen ist. Wenn die Bühnenleiter solche Werke auch weiterhin verschmähen würden, müßte man den Glauben, daß sie für deutsche Kunst eintreten, verlieren.

Wolf-Ferrari, der von der feinen komischen Oper ausgegangen ist, hat später im »*Schmuck der Madonna*« sich zu grober Veristik bekannt und damit eine Zeitlang Erfolg

gehabt. Jetzt hat er das Werk stark gemildert. In dieser Form ist es in Hannover, einer besonders künstlerisch geleiteten Bühne, 8 mal herausgestellt worden. Desselben Deutschitalieners »*Vier Grobiane*« haben sich wieder leidlich eingebürgert: 36 (10). Immer behauptet sich auch sein feiner Einakter »*Susannens Geheimnis*«: 24 (14).
Wird uns die nächste Spielzeit ein großes bisher unbekanntes Talent bringen?

ENGELBERT HUMPERDINCK, 1. 9. 1854—1934

MIT UNVERÖFFENTLICHTEN BRIEFEN DES KOMPONISTEN

Von FRIEDRICH BASER, HEIDELBERG

Der Tondichter des »Hänsel und Gretel«, der gehaltvollsten Märchenvertonung, die wir besitzen, war selbst in seinem Leben und Weben inmitten seiner materialistisch eingestellten Zeitgenossen ein musikalisches Märchen. Wie ein Hans im Glück zog er durchs Leben, stets treu begleitet von seinem köstlichen rheinischen Humor und der unbedingten Lauterkeit seines kerndeutschen Wesens. Von seiner Heimat Siegburg kam er früh nach Köln ans Konservatorium, wo er sich als Zweiundzwanzigjähriger das Mozartstipendium errang. Weitere Stipendien führten ihn nach Italien. In München lernte er an der königlichen Musikschule seinen Lebenskameraden *Philipp Wolfrum* kennen. Beide wußten sich eins in der Begeisterung für die Bayreuther Idee, wie auch für das ganze Haus Wahnfried, dem sie herzlich verbunden blieben übers Grab hinaus. Als Wolfrum 1885 nach Heidelberg berufen worden war und hier seinen Bach-Verein gründete, schrieb ihm Humperdinck aus Xanten am 7. Oktober 1885 in der damals durch Richard Wagner aufgekommenen Orthographie: »Wolf — dein ruhm wächst bis zu den sternen! Als ich gestern morgen meine musikalien aufräumte, fielen mir auch deine kompositionen in die finger, und da konnte ich der versuchung nicht widerstehen, sie alle der reihe nach durchzulesen und zu spielen, als da waren die Violoncellsonate, die G-dur-Ballade, die f-moll-Orgelsonate und die beiden Männerchöre mit Orgelbegleitung. So kam es, daß ich bereits ganz bekneipt war von all dem genossenen Wolf-Rum, als das »Hallelujah« von Händel (Händel durchstrichen! F. B.) Klopstock gegen mittags ankam und mich wieder etwas ernüchterte, ich wollte sagen, vollständig ins Delirium versetzte. Ich habe mich gleich fest dahintergesetzt und dran geochst, als wenn der leibhaftige Gottsei — Bach oder Brahms über mich gekommen wäre. Küß die hand, Philippe, hast deine sache ausgezeichnet gemacht; ich finde, daß es ein nobles und dabei wirkungsvolles stück ist, womit du demnächst deine Universität (zu ihrem 500. Jubiläum. F. B.) und Heidelberg erfreuen wirst. Irgend ein Kritiker (Kipke war es nicht) hat einmal gesagt, daß verstöße gegen den musikalischen ausdruck *im einzelnen* keine bedeutung hätten, wenn der ton *im ganzen* richtig getroffen sei. Dieses scheint mir bei deiner Kantate in hohem Maße zuzutreffen, indem die einzelnen abteilungen der Composition dem dichterischen vorwurfe entsprechen, wenn auch nicht jeder einzelne takt den deklamatorischen anforderungen genügen sollte. Nur weiß ich nicht recht, was ich zu dem fugenfragment sagen soll. Nicht als wenn ich etwa ein abgesagter feind dieser form wäre. aber mir kommt das thema selber etwas zu nüchtern und bedeutungslos nicht blos dem texte gegenüber, sondern auch den übrigen teilen deines werks gegenüber vor. Aber vielleicht entwickelt sich die geschichte im verlaufe zu ungeahnter höhe mit engführungen, vergrößerungen und verkleinerungen, umkehrungen, daß man staunen muß — bei Wolfrum ist eben alles möglich — und wenn es auch kein »ende mit schrecken« sein sollte. Die vier takte übergang zu dem c-moll-funèbre für Blechinstrumente (No. 5) wollen mir ebenfalls nicht recht behagen. Ich meine, der eintritt der trompeten und posaunen würde viel mehr an wirkung gewinnen, wenn das c-moll etwas unvermittelter in

den idyllischen H-Dur-Satz hineinschneite. Da wäre allerdings as und es in den beiden vorhergehenden takten zu vermeiden . . .«
Hier ist schon die ganze gewissenhafte und herzliche Lehrmeisterei beim Dreißigjährigen ausgeprägt, die seitdem noch dreieinhalb Jahrzehnte lang vielen Generationen Musikstudierender zugute kommen sollte. Unter ihnen umgab er besonders *Siegfried Wagner* mit der ganzen Liebe, die dieser väterliche, herrliche Mensch aufbringen konnte. Drum hat ihm auch Siegfried Wagner in seinen »Erinnerungen« die wärmsten Seiten gewidmet. Frau Cosima hatte »in richtiger Erkenntnis seines hohen Könnens, zugleich aber auch in Erkenntnis seines seelenguten Wesens den Meister der Kontrapunktik Humperdinck gewählt, der ihr ja seit 1880 bekannt war und den wir Kinder alle herzlich liebhatten. Der leider uns jetzt durch den Tod Geraubte blieb uns stets einer der trautesten, sympathischsten Freunde. Wie gern sah man in seine vergißmeinnichtblauen Augen; wie heiter stimmten uns seine neckischen Wortspiele, aber auch seine Zerstreutheit und sein traumverlorenes Wesen! Sein Zuspätkommen war sprichwörtlich geworden. Selbst den Papst hat unser Freund einmal eine halbe Stunde lang in den Vatikanischen Gärten warten lassen, das heißt, der Kirchenfürst wartete nicht auf den Audienzbedürftigen, sondern unser Freund hatte das Nachsehen. Er war der Deutsche, wie er im Märchen steht.«
Es handelte sich damals nicht um eine erbetene Audienz beim Papst; vielmehr hatte dieser auf Betreiben ihres gemeinsamen Freundes Perosi, des ausgezeichneten Kirchenkomponisten, Humperdinck zu sehr selten gewährtem vertraulichen Beisammensein eingeladen. Nun vermute man nicht gleich im Fernbleiben des »Germanen« etwa eine späte Rache für Canossa: Humperdinck-Hans und sein Gretel waren halt so in den Wundern Roms vertieft, daß sie — verschwitzten! Und doch lag für Frau Humperdinck solch ein schöner Blumenstrauß bereit!

Nach eindrucksreichen Jahren in Barcelona (1885—1887), von wo er die Keime zu seiner »Mauretanischen Rhapsodie«, ein altes arabisches Motiv, mitbrachte, wurde sein Wirken in Frankfurt am Hochschen Konservatorium auch dadurch bedeutsam, daß er seine Schüler Siegfried Wagner und Clement Harris miteinander bekannt machte, deren gemeinsam unternommene Weltreise so viel dazu beitrug, Siegfried für die Übernahme seines Bayreuther Erbes heranreifen zu lassen.

Als Humperdinck 1900 als Vorsteher einer akademischen Meisterschule nach Berlin berufen wurde, traten an diese verträumte, aber innerlich doch so starke Künstlernatur mit den wachsenden Würden auch Anforderungen organisatorisch-kulturpolitischer Natur heran. Hier mußte ihm Wolfrum Führer sein, dem er am 19. März 1901 aus Berlin-Wannsee schreibt: »Erstaunt war ich über den Inhalt deines Schreibens; ich bin nämlich bezüglich der Angelegenheiten des A.D.M.V. von einer fast rührenden Ahnungslosigkeit, da ich niemals und von keiner Seite über die laufenden Geschäfte dieser edlen Gesellschaft unterrichtet werde. Drum bin ich auch im unklaren, was es mit Bird für eine Bewandnis hat, über den sich Steinb. bei mir informieren (?) soll. Ich bedaure sehr, daß ich bei der Versammlung des Vorstandes nicht zugegen sein konnte, sonst würde ich doch energisch dafür eingetreten sein, daß man Vorspiel und Schluß vom »Guntram« ins Programm aufgenommen hätte; ich bin der Meinung, solange das Werk den Bühnen verschlossen bleibt, haben sich die Konzertleitungen seiner anzunehmen, wo und wann es nur angeht, denn dafür ist es doch zu bedeutend, um lediglich als Notenmusik zu figurieren. Daß Schillings und Hausegger auf dem Plan erscheinen, freut mich sehr; wird von letzterem »Barbarossa« gebracht, der mir kürzlich hier einen großen Eindruck machte?
Daß von mir nichts »vorlag«, hat seinen Grund darin, daß es mir nicht konveniert, mit meinen Sachen hausieren zu gehen, nachdem man unter der früheren Leitung, vor 12 bis 15 Jahren, als ich noch sehr unbekannt war, einiges von mir aufgeführt hat (du erinnerst dich vielleicht noch des »Glücks von Edenhall« in Eisenach), ohne daß ich vorher auch

nur eine Ahnung davon gehabt hatte. Vielleicht liegen besondere Gründe vor, daß ich seit jener Zeit von dem Verein beharrlich ignoriert werde. Schade, daß du nicht daran gedacht hast, meine »Maur. Rhapsodie« in Vorschlag zu bringen (die dir ja bekannt ist), wäre es auch nur gewesen, um die Herren in Verlegenheit zu setzen. Du hättest es um so eher tun können, als ich ja auch vor einiger Zeit die Aufführung *deines* Werkes bei der nächsten Tonkünstlerversammlung angesetzt habe. Na, Liszt und vielen anderen ist es ja auch nicht besser ergangen, und da brauchen sich die »dii minorum gentium« nicht allzusehr darüber aufzuregen, wenn sie für sich selber nichts erreichen.«

Lernen wir hier den sich scheu und stolz zugleich vom Welttreiben zurückhaltenden Künstler kennen, so entfaltete sich, so oft er nach Bayreuth ins Haus Wahnfried zurückkehrte, die herzlich teilnahmvolle Gemüthaftigkeit, mit der er alle Geschicke der Familie seines Meisters begleitete. Bei keiner Taufe oder Trauung, bei keinem Geburtstag oder Namenstage durfte er fehlen, sonst fehlte allen alles. Als zum Abschluß des ersten Jahres der Bayreuther Stilbildungsschule Siegfried Wagner zum ersten Male den Taktstock geschwungen hatte, bat Frau Cosima beim Abendessen Onkel Humperdinck, eine kleine Feierrede zu halten: »Sofort stand er auf, blickte freundlich lächelnd um sich, rieb sich die Hände, räusperte sich und setzte sich wieder hin, ohne ein Wort gesagt zu haben. Reinhard Kékulé, der bekannte Archäologe, rief aus: »Das ist die beste Rede, die ich je gehört habe.«

Siegfried Wagners heitere und auch heroische Bühnenwelt wäre ohne Humperdinck gar nicht zu denken gewesen. Frau Cosima wußte dies: »Wir haben hier zu größter Annehmlichkeit Humperdinck zu Besuch, und es hat meinem Herzen wohlgetan, wie er sich über den »Dietrich« und auch über den »Herzog Wildfang« äußerte. Die reinste Freude daran sprach sich da aus, und da er nicht nur ein außerordentlicher Musiker, sondern einer der feinsten durchgebildeten Menschen ist, so bedeutet das etwas, ja viel.«

Als Humperdinck vor dreizehn Jahren wenige Wochen nach seinem 67. Geburtstage starb, leuchtete noch der Abglanz heroischer, gläubig und tapfer durchgehaltener Kriegsjahre auf seinem kraftvoll gemeißelten Antlitz, das keineswegs nur den Kinderfreund und Märchenerzähler verrät. Er war vielmehr ein Kämpfer, der nur ganzen Einsatz kannte. Er war der starke heilige Christofer, der das göttliche Kind durch die Stromschnellen trug und darob selbst ein großes Kind geblieben ist trotz aller Künstlerschmerzen, die auch ihm nicht erspart blieben. Neid aber, Mißgunst und Ränke blieben ihm ewig fremd.

COSIMA WAGNER UND HOUSTON STEWART CHAMBERLAIN IM BRIEFWECHSEL

Es gibt Bücher, denen man erliegt, von denen man berauscht ist nach dem ersten Eindruck. Man hat das Gefühl, daß man ein derartiges Werk besitzen muß, weil eine ungeheure geistige Gewalt aus ihm hervorgeht, die dann selber wieder in einem wirksam wird. Man empfindet mit absoluter Sicherheit, dieses bestimmte Werk ist dazu geschaffen, sich den großen und bleibenden Dokumenten bedeutender Menschen anzureihen. Mehr noch: man wird von der Welle mit fortgerissen, die aus diesem Buche über den einzelnen hinweg zu einer Vielheit, zu einem ganzen Volke drängt. Wenn aber ein ganzes Volk sich zu den Ideen dieses bestimmten Buches bekennt, so ist damit in wundervoller Einheit ein unauflöslicher geistiger Ring geschlossen.

Diese Worte sind nicht zu kühn hinsichtlich eines Buches, das wir anzeigen: des Briefwechsels aus den Jahren 1888—1908 zwischen Cosima Wagner und Houston Stewart Chamberlain. Mit Erlaubnis von Winifred Wagner-Bayreuth hat der Siegfried-Wagner-Biograph Paul Pretzsch diese kostbaren Blätter zunächst in einem Umfang von 400 gedruckten Seiten (I. Band, ab-

schließend mit dem 13. März 1895) bei Philipp Reclam jun. in Leipzig erscheinen lassen; er hat auch ein Vorwort vorausgestellt und 17 Bilder und Briefwiedergaben beigeheftet. Hoffentlich bringt der folgende Band ein Register, das wir bei der unerhörten Fülle von Themen und Namen sehr entbehren.

Man muß sich — wir verweisen übrigens bezüglich Chamberlains auf den Aufsatz von Friedrich Baser im Juliheft der »Musik« — darüber klar sein, unter welchen Umständen die Berührung zwischen Cosima und dem großen Schriftsteller und Denker englischer Abkunft zustandegekommen ist. Chamberlain hat als vollkommener Autodidakt und Außenseiter, aber auch mit der unverbrauchten Kraft des Naiven, um die Erkenntnis des Wagnerschen Ewigkeitswerkes gerungen; er hat als erster die Formel hingeworfen: »nicht Wagnerianer, sondern Bayreuthianer« (womit die zentralistische Idee des Wagnerschen Reiches in ihrem Kerne bloßgelegt war). Als Cosima, eine 57jährige Frau, überrascht sich diesem eigenartigen Streiter näherte, zählte Chamberlain erst 33!

Chamberlain ist keiner von denen, die sich in der Sonne mitsonnen wollen; er ist ein Temperament, das den eigenen Weg schreitet, und, obschon er aus tiefster Tiefe zu der großen Frau, der »Meisterin«, emporsieht, muß er ungezügelt sich durch Hindernisse und Wirrnisse durcharbeiten, bis zur Reife. Er ist Naturwissenschaftler, Gegenwarts- und Zukunftsmensch, schwärmt für Phonograph, einen Baustil aus Eisenkonstruktion, verfolgt mit gespannter Anteilnahme die Probleme von Ibsen; sie — ist Erbin und Hüterin der Klassik, des ewigen Gehaltes, fern von allem Zeitlichen, sie wahrt die heilige Flamme der großen Form. In sich verzehrender Unruhe »haut er seine Briefe hin«, er ist unbändig, braucht Stimmung, und, wenn er sie nicht findet, reist er in Weltstädte (wo er alle Galerien kennt mit seinem Universalwissen), im Gewühl einsam und erregt sammelt er sich; sie — diktiert ihre Briefe (oft 14 am Tage, mitten unter den aufreibendsten Vorbereitungen für die Festspiele), und diese Briefe atmen die Innerlichkeit des Blickes nach der Ewigkeit, sie sind gesättigt von beispiellosen Eindrücken aus der Vergangenheit und sie tragen den Frieden, aber oft auch die Müdigkeit des Menschen »im Lehnstuhl«.

In rein stofflicher Hinsicht überwiegt in diesem Briefwechsel, der fast alle menschlichen Probleme, die Fragen deutscher, europäischer Kunst, Religionen, Indisches, Literatur (besonders Goethe, Schiller, Shakespeare), Philosophie (Kant, Schopenhauer, diesen »Neufundländer« in der deutschen Geistesgeschichte) umspannt, das allgemein Geisteswissenschaftliche; Wagner und die »Schriften« sind der rote Faden und der bebende Nerv, von zeitgenössischer Musik (Liszt häufig und herrlich!) findet sich weniger. Es erscheint deutlich, daß aus diesen Gesprächen — also in Fortzeugung Wagnerschen Gedankengutes — Chamberlains späteres Hauptwerk, die »Grundlagen des 19. Jahrhunderts«, mit seinen Ansichten von Rasse, Einheitskultur und einiger Nation herauswachsen. Empirisch als ein Suchender geht Chamberlain an die Dinge heran; aber je mehr er sich vollendet, nähert er sich dem Leuchten des Heiligen Grals.

Im Nachstehenden bringen wir einige »Musikbriefe« aus dem Werk zum Abdruck. A. B.

H. S. CHAMBERLAIN AN COSIMA WAGNER

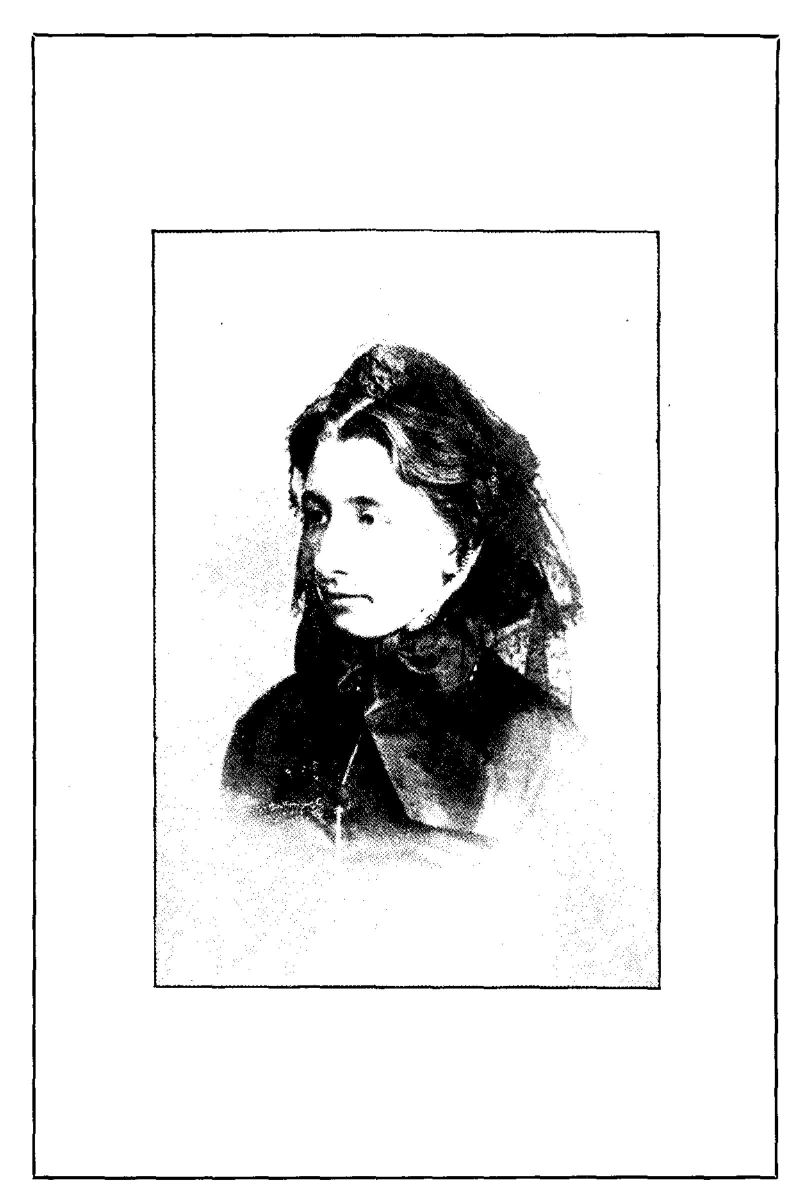
Sonntag, nachmittag 23/3/90.

J'abuse — ich weiß es, hochverehrte Meisterin. Aber ich komme zu Ihnen, wie zur heiligen Elisabeth die Bettler, und rufe Sie als »Glück der Armen« an; und scheinbar gibt sie ihnen nichts, gar nichts, und doch ziehen sie beglückt ab, ebenfalls erbitte ich mir nichts als einen einzigen freundlichen Gedanken, und den geben Sie mir gewiß gern, nicht wahr? Es ist auch ein so schönes Verhältnis zwischen der heiligen Elisabeth und den Bettlern. Denn recht überlegt weiß man nicht, wer eigentlich dem anderen gibt, und jedenfalls besteht ein ganz anderes, direkt inniges und gewissermaßen gleichwertiges — oder zum mindesten einen Vergleich zulassendes — Verhältnis zwischen Elisabeth und den Armen als zwischen Elisabeth und der ganzen übrigen Welt; und es ist schön vom

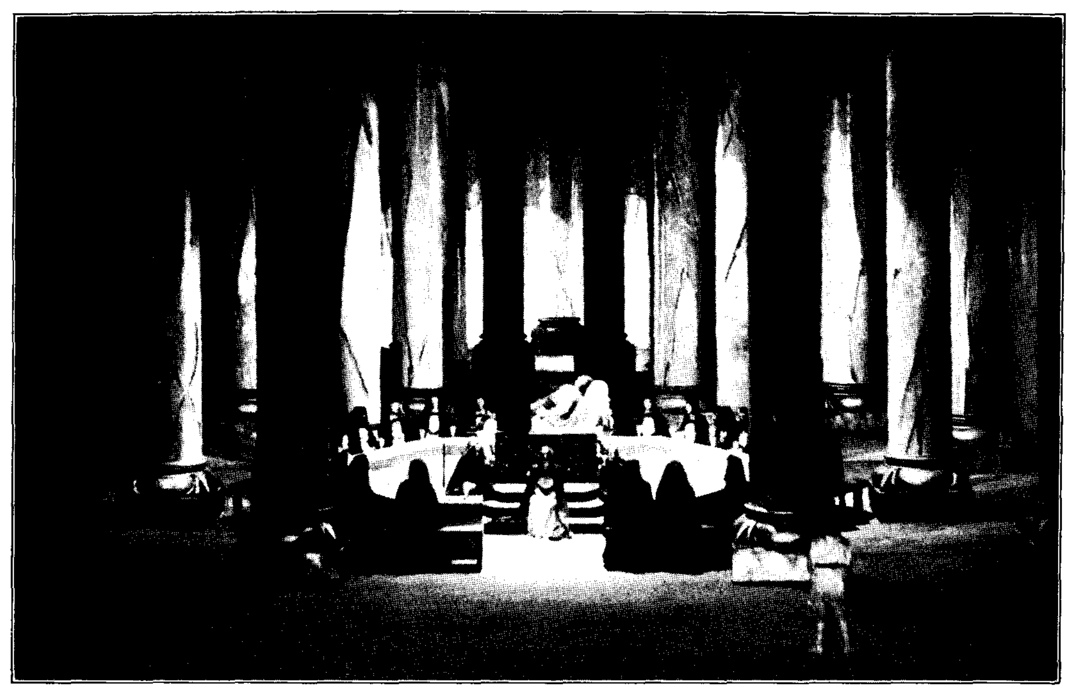
Tondichter, daß er bei der prunkvollen Bestattung allen weltlichen und kirchlichen Fürsten doch nur in der Weise der Bettler erlaubt, sich ihrer Seele zu nähern.
Ob körperliche Leiden mich seit einigen Tagen melancholisch stimmen — namentlich die alte Plage der Herzstockungen —, oder ob nicht vielmehr die Gedanken es sind, welche das Herz zum Stocken bringen? Um Gottes willen machen wir uns darüber keine metaphysischen Sorgen; ich erwähne die Tatsache nur, um jene »Temperatur« herzustellen, welche Schopenhauer als erste Bedingung zum wahren Verkehr zwischen Freunden fordert.

Und der Verkehr besteht darin, daß ich Ihnen sagen möchte, daß ich heute die Dante-Sinfonie (von Liszt) gehört habe. Unter möglichst ungünstigen Bedingungen, schlechter Platz, scheußliche Umgebung, Zwang, vorher sich die neueste Goldmark-Gemeinheit anzuhören, nur die Nachbarschaft der lieben Frau zur Besänftigung und ganz unten im Saal das kluge Gesicht der Schönaich, gewissermaßen aus der Hölle herauflächelnd, mit der wohlangebrachten Mahnung »de ne pas se prendre trop au sérieux«. Unter wahren Leiden habe ich also es erlebt und habe auch das Empfinden eines Erlebnisses, eines qualvollen allerdings, insofern ich selbst beim Engelchor keinen Trost empfand und eher jenen ewig, ewig Dahinziehenden im ersten Teile ruhevolles Mitempfinden entgegenbringen konnte, — jene Verdammten, für die es kein Höllenfeuer und keine künstlichen Qualen gibt, weil für sie weder Himmel und Hölle besteht, seitdem der Blick an den Blick für alle Zeiten gekreuzigt wurde.
Bei dem erregten, ruhelosen Genusse jagten sich tausend Gedanken durch den Kopf, namentlich über Liszt als Schöpfer musikalischer Werke; ich fürchte, man würde sie unter die Rubrik »Ästhetik« bringen, das soll mich aber nicht abhalten, Ihnen zu sagen, daß ich mir zuletzt — jedenfalls als unbewußtes Resumé — immerfort wiederholte: »Schöner Blick! Schöner Blick!«

Ganz versöhnlich gegen die alte Dummheit von »Äußerlichkeit« stimmte mich die Empfindung, daß in dieser Redensart doch etwas Wahres liegt, so viel wahrscheinlich, wie einem Alltagsmenschen zunächst aufgehen kann, insofern nämlich als das Auge, also das Gesehene, mir das spezifisch Charakteristische, das Bestimmende, das Erfüllende und in die Schöpfung Überströmende bei Liszt zu sein scheint (ich urteile nach nur zwei Werken: Elisabeth und die Dante-Sinfonie). Nicht erläuternde Programme à la Pohl sollte man uns geben, sondern Bilder. Führen Sie diese Sinfonie mit versenktem Orchester im nachtdunklen Raume auf und lassen Sie im Hintergrunde Bilder vorbeiziehen — und Sie werden sehen, alle Levis und alle meine kalten Nachbarn von heute, die das arme Herz durch ihre Nichtempfindung peinigten, sie alle geraten in Ekstase. Manches in Elisabeth wird mir nunmehr auch klarer — das meine ich ja gar nicht, sondern es wird von manchem klarer, wieso es kam, daß gerade das von Liszt mit solcher Vollkommenheit und zu so ewiger Schönheit verklärt dargestellt werden konnte und wurde; z. B. Elisabeths Herunterschreiten von der Wartburg (vor dem Rosenwunder) — drei Takte, deren Schönheit geradezu göttlich zu nennen ist, es ist eben ein Gesehenes, ein mit den Augen Geschautes, ein Bild, man sieht sie leibhaftig schreiten; und das ist doch etwas Grundverschiedenes von dem, was — sagen wir Beethoven — getan haben würde oder hätte tun können. Und zur weiteren Veranschaulichung des Gemeinten könnte ich anführen, daß Elisabeth als Heilige nur in dem Gesang der Armen und Engel geschildert wird, diese schauen sie an und sagen uns, was sie sehen; während in Elisabeths Monologen das vollkommen Schöne aufsteigt, wenn sie ihr »Ungarland mit duft'gen Weiten« schaut, »des Freundes Lichtgestalt«. Und gewißlich kann man Liszt ebensogut — wenn auch aus ganz anderen Gründen — wie Beethoven, »einen notwendig irrenden Künstler« nennen, insofern nämlich, als er sich doch nicht zu unserem vollen, unmittelbaren Verständnis mitteilt, d. h. nicht unmittelbar an die Sinne, und zwar trifft ihn der Vorwurf



Cosima Wagner



phot. Weirich

»Parsifal« — Gralstempel



phot. Weirich

»Parsifal« — Blumenaue

(wenn dieses Wort hier einen Sinn hätte) viel direkter, weil sein künstlerisches Schaffen unmittelbar auf der Tätigkeit des Hauptsinns, des Gesichtssinnes, sich aufbaut, und er uns dieses gänzlich verschweigt. Ob Liszt außer dem in der Phantasie und in der Natur Erschauten nicht auch häufig tatsächliche Gemälde zur musikalischen Gestaltung benutzte? Ich möchte es glauben; und ich möchte gern Musik von ihm hören mit dem dazugehörigen Bilde vor Augen.

Zweimal in der Sinfonie frappierte mich und ergriff mich Parsifal-Stimmung. Gegen Schluß des ersten Teiles eine Titurel-Bestattungsfeier, am Schlusse des zweiten Teiles ein Erglühen des Heiligen Grals. Und wie schön beides! Sicherlich in einem gewissen Sinne »äußerlich«, denn dieses Sehen ist ein Sehen mit den Augen und eine Offenbarung an die Augen, nicht jene Offenbarung des Jenseitigen, welche Musik sein kann; aber dieses Sehen ist nicht »äußerlicher« wie das Bild des Heilandes in Lionardo da Vincis Auge, und gewiß können wir durch diese Gestalt hindurch in das Allerheiligste eintreten, »jenseits von Schweigen und Nichtschweigen«.
Ich habe nicht »mich mit Ihnen über Liszts Musik auseinandersetzen wollen« verehrteste Meisterin; sondern wollte der so schweigend verlaufenden Erregung Luft machen und mißbrauche die Überzeugung Ihres Mitverstehens und Ihres Mitfühlens.
Dienstag gehe ich wieder in die Heilige Elisabeth; eigentlich wollte ich nicht, aber durch derartige prinzipielle Vorhaben lasse ich mich nicht bestimmen, sondern folge dem Herzen, und dieses erfüllt Sehnsucht. Sie sagten auch, man könne nie genug zusammenleben mit denen, die man liebt. Außerdem bin ich überzeugt, daß das 4te Bild, mit seiner Fafner-Musik, meinem Gefühlsverständnis diesmal ganz aufgehen wird, was bisher nicht der Fall.

In Ehrfurcht Ihr Houston S. Chamberlain.

Das altfranzösische Buch von Hertz ist mir ein lieber, alter Freund. Die Geschichte von »Dem Tänzer unserer lieben Frau« werde ich heute abend im Bette wieder lesen!

COSIMA WAGNER AN H. S. CHAMBERLAIN

Wahnfried, den 28. Juni 90 (Sonnabend).

Das war ein Ruf aus der Tiefe, mein Freund! Und ich hätte ihn vom Rande dieser Tiefe gleich widerhallt, wenn ich nicht in diesen Tagen Festspielbesuch erhalten hätte. Strauß war da, begleitet von singenden Weibchen und Männchen. Alle drei sehr merkwürdig. Der erste fanatisch, wie man es in der Jugend nur ist; die zweite (Pauline de Ahna, Bayreuther Elisabeth 1891) als Generalstochter mit angenehmer Stimme, für die Bühne schwärmend, wie man es zu der Goethe-Schiller-Zeit tat; der dritte (Heinrich Zeller, der 1891 den Tannhäuser in Bayreuth sang), Schullehrer, inbrünstig, schweigsam, tief und exaltiert. Die drei produzierten mir die Szene zwischen Elisabeth und Tannhäuser, wie ich wahrhaftig bezeugen kann, sie noch nie gehört zu haben, wenn ich auch bei weitem glänzendere Mittel und, wenn Sie wollen, auch Talente kenne. Es war eine große Freude; das Gefühl, wie in einer Gemeinde zu sein, und ich habe diese vier Tage buchstäblich mit dieser Dreieinigkeit gelebt; beständig aber dabei an Sie gedacht und mich gefragt, wie jetzt Ihre Stimmung sei? Ob Mime (der Hund Chamberlains) kuriert? Ob der Freund Ihnen erblichen, wie er Ihnen untreu wurde? Ich finde es wundervoll von Schiller, daß er uns Wallenstein, den er uns sonst gefühllos zeigen mußte, mit einem solchen Freundschaftsglauben ausrüstet.
Das, was Sie jetzt durchmachen mußten, ist meinem Leben öfters widerfahren, und der Gleichmut, der einen dabei ankommt, ist nicht beneidenswert.
Die Stimme des Entfernten! Ich meine, soll ich die Gegenwart missen, so misse ich auch

gern die Stimme, oder vielmehr, ersetze mir alles auf meine Weise, worin mich ein Teil der Realität nur stören könnte. Aber sehr ergreifend ist der Fall mit Ihrem Freund.
Wir haben nun den Johannistag gefeiert, die letzten Vögel singen hören, die ersten Glühwürmer begrüßt und von den Wiesenblumen, ehe sie abgemäht wurden, Abschied genommen.
Ich habe auch eine Dachdeckergeschichte, nämlich von einem, der, wie er zum 13ten Male herunterfiel, sich frug: »Jetzt bin ich neugierig, was ich mir diesmal breche!« So wollen wir uns als arme, ehrliche Dachdecker die Hand reichen und sehen, wie wir uns helfen. Seien Sie beide aus Herzensgrund gegrüßt! C. W.

H. S. CHAMBERLAIN AN COSIMA WAGNER

19. 12. 04. Früh, Wien.

Ich weiß, es freut Sie, hochverehrte Meisterin, von dem ungewöhnlich großen Erfolg von Humperdincks »Hänsel und Gretel« bei ihrer gestrigen ersten Aufführung in Wien zu hören. — Etwas Ähnliches mag wohl seit den seligen Mascagni-Tagen nicht hier erlebt worden sein; denn nur ein homme du métier vermöchte es zu melden, wie oft der liebenswürdige Verfasser in seinen zu kurzen Beinkleidern und Pelzschuhen (die ihn beide besser kleideten als alle erdenkliche Eleganz) vor die Rampe gerufen wurde sowohl nach dem zweiten, als nach dem dritten Bilde. Auch während der Aufführung wehte oft wie ein leiser Wind die Bewunderung durch das ganze Haus. Wie entzückt wir waren, brauche ich ja nicht zu sagen. Es tat einem wohl ums Herz, wie seit Ewigkeiten nichts. Es war wirklich ein »Schwinde Herzensstarre, husch!«
Am Abend vorher hatte ich zum erstenmal seit Bayreuth wieder Musik gehört: »Fidelio« — und wiederum empfunden, daß Beethoven der größte aller Menschen ist. Es hat wohl vor ihm und nach ihm Vollkommenheit gegeben, die an die unmittelbar göttliche gemahnt, und die man sich nicht anders als in Augenblicken gänzlicher Entrücktheit der Gottheit abgelauscht entstanden denken kann; bei Beethoven dagegen ist es immer der Mensch — der Mensch, der den Himmel erstürmt —, dessen Klagen und dessen Jubel, dessen »Hoffnung« und dessen Verzweiflung nur dem Heben und Senken desselben Flügelschlages gleichen. Und da finde ich die so vielfach gerügten Mängel des Fidelio-Textes so wunderbar am Platze, so von der Vorsehung bestimmt. Was hätte Beethoven mit einem Meistersingertext angefangen? Oder selbst mit einem »Fliegenden Holländer«, wo doch viel »Beethoven« durch die Dichtung weht? Der kühne Schiffer hätte sich gewiß als land-lubber gefühlt; seine ganze Kunst entwickelt der Seemann nur im Segeln gegen den Wind. Alle Augenblicke wird doch in »Fidelio« das absolut vollkommen Schöne über uns ausgeschüttet, und das Unzureichende der dramatischen Konzeption und Form ist wie eine Hand, die immerwährend auf das Jenseits weist, wodurch der Eindruck von Beethovens Musik eine Intensität der Wirkung erreicht, die ganz unvergleichlich ist. Diese ewige Wahrheit, die überall durch kindische Bühnenkonventionen und unwahre Schablonen hindurchglänzt, hat schon an sich allein etwas unsäglich Rührendes; gerade hierin erreicht das Menschliche — das notwendig Unvollkommene des Menschlichen — seinen ergreifenden Ausdruck. So macht sich das Genie alles dienlich, und niemals wird die Musik etwas Ergreifenderes und Vollendeteres bewirken, als der langsame F-dur-Satz des Schlusses ist, wo der dumme Chor ringsherum aufgepflanzt steht, und als hundert andere Sachen, in denen Beethoven häufig ein einziger Takt genügt hat, um den Gefühlsinhalt einer Welt von Empfindung ganz zu erschöpfen. — Jedoch, ich griff zur Feder in der Hoffnung, sie würde bescheidener als die Maschine sein! Entschuldigen Sie, wenn der Versuch mißlang.
In Ehrfurcht und treuer Ergebenheit Ihr H. S. C.

»OBERON« IM 18. JAHRHUNDERT

ÜBER ZWEI VERWANDTE OPERNTEXTE »HÜON UND AMANDE« (1789) VON FRIEDERIKE SOPHIE SEYLER[1]) UND »OBERON, KÖNIG DER ELFEN« (1790) VON KARL LUDWIG GIESECKE[2])

VON

ROBERT FELLINGER-BERLIN

Am 6. Mai 1790 wurde zu Wien im Theater auf der Wieden im hochfürstlichen Starhembergischen Freihaus aufgeführt:

»Oberon, König der Elfen, Romantisch komische Oper in drei Aufzügen nach dem ... Oberon ... Wielands, ... bearbeitet von Karl Ludwig Giesecke, ... Musik ... ganz neu von einem hiesigen Tonkünstler«[3]).

Der auf dem Theaterzettel nicht mit Namen genannte »hiesige Tonkünstler« war Paul Wranitzky, seit 1785 Kapellmeister des Hofopernorchesters in Wien.

In dem Kopf des Theaterzettels fehlt aber noch eine Namenangabe; statt einfach »nach dem Oberon Wielands, bearbeitet von Karl Ludwig Giesecke,« müßte es heißen: »Unter Benutzung des fünfaktigen romantischen Singspiels »Hüon und Amande« nach Wielands Oberon von Friederike Sophie Seyler, bearbeitet von Karl Ludwig Giesecke«.

Bei dieser Richtigstellung wird der alte Streit wieder aufgerührt über den eigentlichen Autor des Textes zu der von Paul Wranitzky komponierten Oper »Oberon, König der Elfen«, deren Inhalt bekanntlich grundlegend für die Entstehung und Gestaltung von Mozarts »Zauberflöte« gewesen sein soll. Über den durchaus geklärten Zusammenhang der »Zauberflöte« mit dem »Oberon« soll hier nicht gesprochen werden. Aber über die Frage, ob der Text zu Wranitzkys Oper »Oberon« von Karl Ludwig Giesecke oder von der Friederike Sophie Seyler ist, scheint mir eine befriedigende Darlegung noch zu fehlen. Die Feststellung von Komorzynski, der Giesecke einfach als Plagiator bezeichnet[4]), genügt hier nicht. Nach meinen Ermittlungen liegt die Sache folgendermaßen:

Im Jahre 1789 erschien im Verlage der Kortenschen Buchhandlung Flensburg-Schleswig-Leipzig: »Hüon und Amande, ein romantisches Singspiel in 5 Aufzügen nach Wielands Oberon von Friederike Sophie Seyler,« eingeleitet durch eine Widmung »An meinen Freund, Herrn Schröder, Director des Hamburger Theaters. Schleswig im Monat Julius 1788«[5]).

Für den Text zu Wranitzkys Oper »Oberon« lagen mir die folgenden Ausgaben vor:

1. »Oberon / König der Elfen / im / Clavierauszuge / in Mannheim bei Johann Michael Götz / No 605.
2. Oberon, König der Elfen, handschriftliche Partitur in 3 Bänden (3 Akte)[7]).
3. Gesänge / aus / Oberon, König der Elfen / Eine romantisch komische Oper / nach / Wielands Oberon / in drey Aufzügen / Bearbeitet / von J. G. K. Giesecke / Die Musik von Wranitzky. / 1795[8]).
4. Arien und Gesänge aus dem Singspiel: Oberon, König der Elfen, in drey Aufzügen. Nach Wielands Oberon. Die Musik von Paolo Wranitzky. Frankfurt/Main 1796[9]).

Die Texte der vier Ausgaben stimmen bis auf Änderungen einzelner Worte vollkommen überein und vergegenwärtigen uns also den Gieseckeschen Text zu Wranitzkys Oper »Oberon, König der Elfen«, die erstmalig am 6. Mai 1790 im Freihaustheater in Wien aufgeführt wurde. Wie verhält sich nun dieser Text zu dem des romantischen Singspiels »Hüon und Amande« von Friederike Sophie Seyler?

Der Inhalt ist derselbe und stammt also von Friederike Sophie Seyler, »nach Wielands Oberon«. Der Aufbau ist verschieden insofern, als Giesecke die 5 Akte von »Hüon und

Amande« in 3 Akte zusammengezogen hat, wobei er vieles, was bei »Hüon und Amande« in Prosa steht, in sangliche Verse in Form des Strophenliedes brachte. Im ganzen kann man sagen, daß Giesecke aus »Hüon und Amande« erst ein opernmäßiges Libretto gemacht hat, das Wranitzky wirkungsvoll in Musik setzen konnte.

Am 23. Mai 1791 beehrte der große Schauspieler Friedr. Ludwig Schröder, damals Theaterdirektor in Hamburg, den Wienern von seiner Tätigkeit am Wiener Burgtheater (1781—1785) rühmlichst bekannt, das Theater auf der Wieden mit seinem Besuch[10]. Es wurde Wranitzky-Gieseckes Oper »Oberon, König der Elfen« gegeben mit Mme. Josefa Hofer, Mozarts Schwägerin, in der Titelrolle. Die Wandlung, die der vor drei Jahren »meinem Freunde, Herrn Schröder« gewidmete »Hüon und Amande«-Text in Gieseckes Bearbeitung erfahren hatte, scheint Schröders Beifall gefunden zu haben. Und als Fachmann dürfte ihm die Überlegenheit des dreiaktigen »Oberon, König der Elfen« gegenüber der ursprünglichen, fünfaktigen Vorlage »Hüon und Amande« nicht entgangen sein. Er ließ denn auch am 17. Oktober desselben Jahres diese zugkräftige Oper auf seiner Hamburger Bühne in Szene gehen[11], und im Jahre 1792 ist dann der Text dieses von Giesecke bearbeiteten »Oberon« auch in Hamburg in Druck erschienen als:

> Oberon / oder / König der Elfen, / ein / Romantisches Singspiel / in / drey Aufzügen / nach Wieland. / Von / Friederike Sophie Seyler. / Herrn Schröder, Director des Hamburger Theaters zugeeignet. Die Musik ist von Paolo Wranitzky. / Dritte Auflage. / Hamburg / in der Heroldschen Buchhandlung. 1792[12].

Diese Ausgabe wird irreführend durch die gleiche Widmung »An meinen Freund, Herrn Schröder usw. Schleswig, im Monat Julius 1788« wie »Hüon und Amande« (siehe oben) eingeleitet.

Friederike Sophie Seyler ist für die Herausgabe der Gieseckeschen Bearbeitung allein unter ihrem Namen nicht verantwortlich, denn sie war damals schon zwei Jahre tot. Ob es andererseits mit Gieseckes Willen geschehen ist, daß sein aus »Hüon und Amande« entstandener »Oberon« unter Verschweigung der Seyler herausgegeben wurde, weiß ich nicht. Festzustellen wäre lediglich, daß ich auf keiner »Oberon«-Ausgabe, auf die Giesecke Einfluß haben konnte, gefunden habe *»von«* sondern immer *»bearbeitet«* von I. G. K. Giesecke, während es auf seinem Hamburger »Oberon«, der identisch ist mit dem Wiener »Oberon« irreführend heißt: *»von* Sophie Friederike Seyler«.

Die Angabe »Oberon« *von* Giesecke findet sich, soweit ich feststellen konnte, erstmalig im Jahre 1806 im Titel der Ausgabe:

> »Oberon, König der Elfen.« Eine romantisch-komische Oper in drey Aufzügen, nach Wielands Oberon. Von Johann Karl Georg Giesecke. Die Musik ist von Herrn Paul Wranitzky, erster Orchesterdirektor der K. K Hoftheater — für das kaiserl. königl. privil. Theater in der Leopoldstadt. Wien 1806. Auf Kosten und im Verlag bey Johann Baptist Wallishauser[13].

Die erste Aufführung dieser Oper im Theater in der Leopoldstadt war am 26. August 1806[14]. Damals befand sich Giesecke, der schon 1801 Wien verlassen hatte, in Grönland. Er wird kaum erfahren haben, daß sein nun 16 Jahre alter Oberontext noch immer Erfolg hat und von neuem gedruckt worden war. Einen Einfluß auf den Text des Titelblattes hatte er sicher nicht.

Nun zu den Unterschieden zwischen dem Seylerschen und dem Gieseckeschen Text selbst; »Hüon und Amande« beginnt in Prosa: Scherasmin (allein):

> »Ah! — der Henker, das ist heiß! Die Sonne sticht, daß man's kaum aushalten kann ...«

»Oberon« beginnt mit dem Duett:

> »Nein, nein, nein, nein! Es kann nicht länger seyn ...«

Ferner sind neu von Giesecke die folgenden Gesangstexte (die Nummern nach dem oben angegebenen »Clavierauszug«):

Nr. 7 Aria. Oberon: »Dies ist des edlen Hüon Sprache . . .«
,, 9 Finale. Oberon: »So lange diese Pfänder . . .«
,, 13 Aria. »Einmal in meinem 8. Jahr . . .«
,, 15 Coro. »Auf, singet erhabene schallende Lieder . . .«
,, 16 Duetto. »Amande, ach, so bist du mein . . .«
,, 19 Duetto. »Komm her mein liebes Herzensweibchen . . .«

Dem Sinn nach von der Seyler, jedoch von Giesecke in neue Verse gebracht ist:

Nr. 11 Cavatina. Andante grazioso. Der Text lautet:

»Hüon und Amande« III. Aufzug, zweyter Auftritt. Arie der Amande:

»Ich, die ich nie die Lieb empfunden,
Die wachend nie den Mann gefunden,
Der dies sonst stolze Herz bewegt; —
Ich bin im Schlaf nun überwunden,
Ich hab im Traum den Mann gefunden,
Dem wachend noch mein Herz entgegenschlägt.
Doch ach! — Was hilft's! — hätt auch ein Gott ihn mir erkoren,
Wird dieser Jüngling doch nie mein!
Mir sagt's mein Herz; — ich bin verloren!
Und hoffnungslos wird diese Liebe seyn! —

Und im Wiener »Oberon«, II. Aufzug heißt es:

»Dem ich Hohn gesprochen habe,
Dem ich wachend stets entlief,
Amor, ach der lose Knabe,
Haschte mich jetzt, da ich schlief.
Er ließ mir den Jüngling sehn,
Dem ich nicht kann widerstehn.
Und doch ahndet's meinem Herzen!
Fühllos nähr ich diese Schmerzen!
Nie soll dieser Jüngling mein,
Nie Amande seine seyn.«

Ferner im Hamburger »Oberon«:

»Dem ich Hohn gesprochen habe,
Dem ich wachend stets entwich,
Amor, der verschmitzte Knabe,
Ach! im Traume hascht' er mich.
Und doch ahndet's meinem Herzen,
Unerhört nähr ich die Schmerzen!
Nie wird dieser Jüngling mein,
Nie werd ich des Jünglings seyn.«

Ebenfalls von der Seyler vorempfunden, aber von Giesecke mit neuem Sinn und Wortlaut ausgestattet ist:

»Hüon und Amande« 4. Aufzug im dritten Auftritt.

Arie. Scherasmin:

»Heisa lustig, verbannet die Sorgen!
Wir sind nun geborgen,
Und nahe dem Ziel,
Glücklich endet für uns nun das Spiel.
Freund Oberon hat ein wenig geschmollt,
Doch ist er, ich wette, schon wieder euch hold.
Mit eurem Liebchen, eh ihr es meynt,
Seid ihr, das glaubt mir, wieder vereint.
Bald ziehen wir mit frohem Sinn
Am Ufer der Garonne hin!
Legen Karln, dem tollen Wicht,
Des Sultans Zähne fürs Angesicht.
Und eilen straks in allen Ehren
Mit euremWeibchen (das kann er nicht wehren
Mit all seinem Witz).
Daheim nach eurem Rittersitz.

Der Text lautet im »Oberon« von Giesecke:
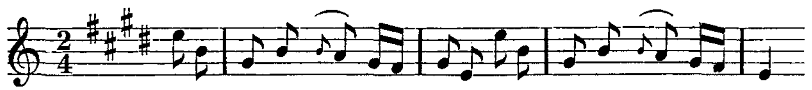
Zweyter Aufzug (pag. 11), Arie des Scherasmin:

»Heysa! lustig ohne Sorgen,
Leb ich itzt, wie Salomo;
Und war noch vergangnen Morgen
Povero Diabolo!
Darf nur mit den Augen winken,
So kömmt gleich ein Genius,
Bringt mir Essen oder Trinken,
Was ich will, im Überfluß.
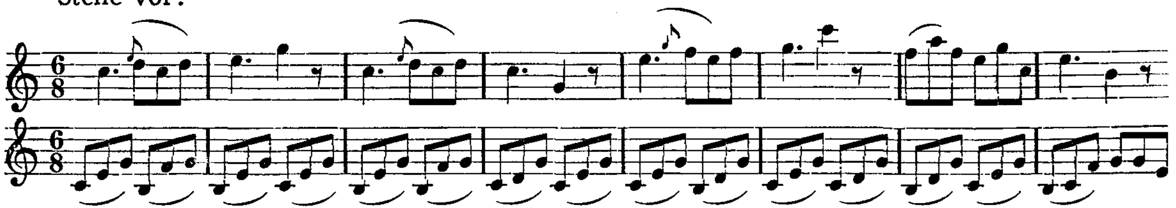
Will ich fahren oder reiten,
So erscheint ein Luftballon;
Um mich sicher zu geleiten,
So kutschiert Freund Oberon.
Such ich einen Schneidermeister,
So ist solcher auch nicht weit,
Gleich kömmt einer seiner Geister,
Bringt mir ein schön neues Kleid.

Wird bey Tisch die Zeit mir lange,
So ist gleich was neues da;
Und man macht mir mit Gesange
Eine schöne Musika.
Heysa, hier ist gut zu leben,
Wird mir nur Freund Oberon
Noch ein hübsches Mädel geben,
So geh ich ihm nie davon.
Heysa! lustig, ohne Sorgen,
Leb' ich itzt wie Salomo.«

Man sieht hier, wie der Gesangstext unter Gieseckes Händen gleich viel sanglicher und zu einem schmissigen Couplet umgeformt worden ist. Nebenbei wird dem Leser die Ähnlichkeit des Gieseckeschen Textes mit dem 44 Jahre später (1834) entstandenen Text von Ferdinand Raimund auffallen, der in seinem »Verschwender« den Valentin das Entréelied singen läßt: »Heissa, lustig ohne Sorgen leb ich in den Tag hinein . . .«
In Sinn und Form stimmen die beiden Lieder überein. Die Melodie dazu lautet in Wranitzkys »Oberon«:



Eine weitere kleine Parallelität, diesmal nicht auf den Text, sondern auf die Musik bezüglich, sei bei dieser Gelegenheit noch erwähnt, auf die Gefahr hin, daß sie ohne mein Wissen schon bekannt sein mag. In der Ouvertüre von Wranitzkys »Oberon« kommt die Stelle vor:



Hier ist die drei Jahre später (1793) entstandene Melodie von Hans Georg Nägeli zu Martin Usteris »Freut Euch des Lebens . . .« vorempfunden.
Der Text des Schlußchores in »Hüon und Amande« und im »Oberon . . .« stimmt überein, stammt also von der Friederike Sophie Seyler. Er lautet:

»Hymen fügt Euch nun zusammen,
Nach der langen Prüfungszeit!
(im Oberon: Probezeit)
Statt des Todes in den Flammen,
Steht der Trau-Altar bereit.«
(im Oberon: Traualtar)

Zum Schluß der vergleichenden Erörterung über »Hüon und Amande« und »Oberon, König der Elfen«, die auf Vollständigkeit keinen Anspruch macht, sei noch erwähnt, daß ich nicht feststellen konnte, ob Friederike Sophie Seylers fünfaktiges Singspiel »Hüon und Amande« in Musik gesetzt worden ist. Ob es etwa die im Jahre 1794 in Flensberg erschienene Oper »Hüon und Amande«, romantische Oper von Karl Hanke[15]) ist, habe ich als für mein Thema belanglos nicht mehr verfolgt. Bei einer eingehenderen Behandlung der »Oberon«-Frage müßten auch die etwaigen Beziehungen des Seylerschen »Hüon- und Amande«-Textes zu der im Jahre 1789 in Kopenhagen aufgeführten und 1790 dortselbst in Druck erschienenen Oper »Holger Danske (Oberon), Romantische Oper in 3 Aufzügen von Friedrich Ludewig Aemilius Kunzen, Text von Baggesen«[16]) aufgedeckt werden.

Anmerkungen.

1) Friederike Sophie Seyler, geborene Sparmann, geboren 1738 zu Dresden, in erster Ehe verheiratet 1755 mit dem Schauspieler Johann Gottlieb Hensel, von dem sie sich 1759 trennte, zum zweiten Male verheiratet 1772 mit dem Theaterdirektor Abel Seyler, war von 1785—87 in Hamburg unter Schröders Direktion tätig, ging dann an das Hoftheater zu Schleswig, das ihr Gatte Abel Seyler übernommen hatte und starb dort am 22. November 1789.

2) Karl Ludwig Giesecke, so nannte sich der am 6. April 1761 als Sohn eines Schneidermeisters zu Augsburg geborene Johann Georg Metzler. Den Namen Karl Ludwig Giesecke hat er schon — warum, woher? man weiß es nicht — angenommen, als er vom Gymnasium seiner Geburtsstadt abging. Auf der Universität mußte er sich mit seinem richtigen Namen Johann Georg Metzler immatrikulieren lassen. Im späteren Leben unterschrieb er sich auf wichtigen Schriftstücken, z. B. in Briefen an Goethe, an den König von Dänemark usw. Metzler-Giesecke. Er studierte 1781—83 in Göttingen Juristerei und nebenher Mine-

ralogie, ging dann zum Theater, wirkte als Schauspieler und Theaterdichter bei verschiedenen Truppen und kam 1788 nach Wien an das Theater im Freihaus auf der Wieden, wo er unter der Direktion des Emanuel Schikaneder bis 1801 blieb.
Er hat 29 nachweisliche Bühnenstücke, meist Übersetzungen und Bearbeitungen, Opern- und Singspieltexte verfaßt. Besonders erwähnt sei seine Mitarbeit am Text zu Mozarts »Zauberflöte« und seine Übersetzungen zweier Da Pontescher Texte: Mozarts »Figaros Hochzeit«, für die erste deutsche Figaro-Aufführung in Wien (28. Oktober 1792) und »Cosi fan tutte«, in deutscher Sprache unter dem Titel »Die Schule der Liebe oder So machen sie's alle«, in Wien aufgeführt am 14. August 1794.
Neben seiner Bühnentätigkeit widmete er sich erneut der Mineralogie, und 1800 wurde ihm vom Magistrat der Stadt Wien die Befugnis zum Mineralhandel erteilt.
Zu Anfang des Jahres 1801 verließ er Wien, um nun, 40 Jahre alt, endgültig vom Theater zur Mineralogie überzugehen. Er zog zu erneutem Studium nach Berlin und Freiberg und durchreiste ungefähr ganz Deutschland. Noch im Jahre 1801 erwarb er sich in Berlin den Titel »Kgl. Preuß. Berg-Commissarius«. Weitere Studienreisen führten ihn 1803 und 1804 nach Dänemark, Schweden (Upsala), 1805 nach den Faröer, nach Norwegen usw.
Im April 1806 unternahm er von der dänischen Regierung unterstützt seine denkwürdige Forschungsreise nach Grönland. Sein ursprünglich auf zweieinhalb Jahre bemessener Aufenthalt dort dehnte sich infolge des mittlerweile ausgebrochenen Krieges zwischen Dänemark und England auf sieben Jahre aus. Das Ergebnis seiner Tätigkeit in Grönland hat er in seinem Tagebuch, das einen Umfang von 1200 Seiten in 4^0 erreicht hatte, niedergelegt und später (von Edinburgh aus) an den Kgl. Grönländischen Handel nach Kopenhagen geschickt. Es ist erst 45 Jahre nach seinem Tode im Druck erschienen, 1878 herausgegeben von F. Johnstrup, Kopenhagen, und 1910 in vollständigem Wortlaut von K. J. V. Steenstrup, Kopenhagen.
Am 16. August 1813 verließ er Grönland mit der dänischen Brigg Hvalfisken, die ihn aber nicht wie beabsichtigt nach Kopenhagen, sondern, von Stürmen bedrängt, nach Leith brachte, wo er am 19. September an Land ging. Durch Vermittlung von Freunden in Edinburgh wurde er alsbald nach Dublin als Professor der Mineralogie an die Dublin-Royal-Society berufen, wo er, abgesehen von Reisen nach Kopenhagen, Wien (1819) und Augsburg usw., bis zu seinem Lebensende blieb.
Als er am 5. März 1833 entschlafen war, blieb das Naturhistorische Museum in Dublin, dem er fast 20 Jahre als Direktor vorgestanden hatte, ihm zum Gedächtnis 14 Tage geschlossen. In der St. Georges Church in Dublin wurde ihm ein schönes, mit seinem Reliefbild geschmücktes Grabdenkmal errichtet, dessen Aufschrift beginnt: To the memory of Charles L. Metzler-Giesecke ...

[3]) Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen, Wien 1892, Abteilung für Drama und Theater, Theatergeschichtliche Ausstellung der Stadt Wien, von Dr. Karl Glossy. Verlag der Bibliothek und des Historischen Museums der Stadt Wien. 1892, S. 62, Nr. 140.
[4]) Emanuel Schikaneder. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters von Dr. Egon von Komorzynski. 1901 S. 125.
[5]) In: Sammlung deutscher Bühnenstücke, 15, Nr. 1. Staatsbibliothek Hamburg, SCa VII 18c.
[6]) Staatsbibliothek Berlin, Mus. O. 8265.
[7]) Staatsbibliothek Berlin, Mus. ms. 23355.
[8]) Staatsbibliothek Berlin, Tw 736 Mus.
[9]) Staatsbibliothek Berlin, Tw 736/1 Mus.
[10]) E. K. Blümmel, Aus Mozarts Freundes- und Familienkreis. 1923. S. 131 f.
[11]) Ludwig Wollrabes Chronologie sämtlicher Hamburger Bühnen. Hamburg, 1846, S. 78.
[12]) Staatsbibl. Hamburg. SCa XI 81.
[13]) Nationalbibl. Wien. Ich habe diese Ausgabe gesehen auf der Ausstellung »Die Zauberflöte« im Mozarteum zu Salzburg 1928. Katalog Nr. 256—258.
[14]) Matthias Voll, Chronologisches Verzeichnis ... (Wien 1807) S. 151.
[15]) Karl Hanke, geb. 1754 zu Roßwalde (Schlesien), gest. 1835 zu Hamburg; war seit 1791 Kantor und Musikdirektor zu Flensburg und zuletzt städtischer Musikdirektor in Hamburg.
[16]) Holger Danske oder Oberon. Eine Oper in drey Acten von Friedrich Ludewig Aemilius Kunzen. — Clavierauszug. Herausgegeben von C. F. Cramer. Copenhagen 1790. Gedruckt bey S. Sönnichsen, königl. privil. Notendrucker.
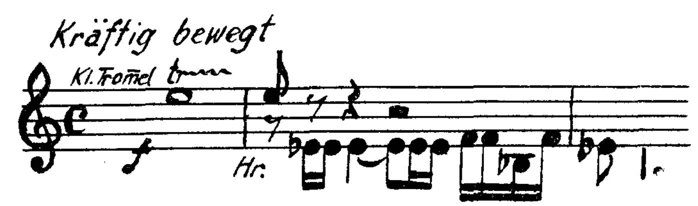
ZWEI BEGABUNGEN

ALBERT JUNG und WALTER JESINGHAUS

Unter diesem einigenden Titel spannen wir hier zwei Komponisten zusammen, die am Anfang der Dreißig stehen, sonst aber, mindestens ihren Werken nach, sich wie Wasser und Feuer unterscheiden. Was äußere Daten betrifft, ist über *Albert Jung* zu sagen, daß er im deutschen Saarland, in St. Ingbert, geboren ist. Er leitet die Kurkapelle im Spessart-

Bad Orb, seine musikalische Ausbildung hat er im Frankfurter Konservatorium (unter Bernhard Sekles) empfangen. Bezüglich *Walter Jesinghaus* sind wir auf die Mitteilungen des Lexikons angewiesen. Wir erfahren von einem pianistischen Wunderkind, das in Genua zur Welt kam und in Mailand, später in Lugano, in die Geheimnisse der strengen Kunst eingeweiht worden ist. Vorübergehend haben dann die Theater in Barmen-Elberfeld, Mannheim, Duisburg den jungen Kapellmeister, bzw. Solorepetitor, beschäftigt. 1925 wurde Jesinghaus Organist und jetzt lebt er wieder in Lugano frei schaffend. Wir stellen fest, daß sich Kleiber sowohl für Jung wie für Jesinghaus durch Aufführung von Werken interessierte.
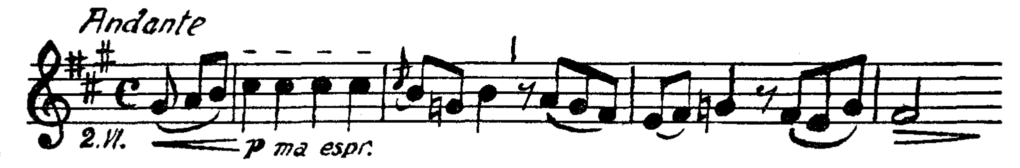
Von den Partituren Albert Jungs liegen weder die »*Festliche Musik*«, die »*Rhapsodie*«, die bei Leuckart in Leipzig gedruckte »*Sinfonietta*« vor uns, sondern ein Früh-Opus, das *Hornquintett* (vom Schuster-Woldan-Quartett mit Prof. Suttner seinerzeit im Bayerischen Rundfunk gespielt), und der »*Weckruf*«, der am 6. Mai d. J. anläßlich der Saar-Kundgebung von Frankfurt a. M. aus über alle Sender gegangen ist. Wer den »Weckruf« — Trommelwirbel und Fanfaren zu Beginn — als aufrüttelnden Appell an die der Befreiung harrenden Massen aufgefaßt hat, verfiel einem Irrtum. Offenbar war dieses Klopfmotiv,



das sich zu einem kontrapunktisch sehr brauchbaren Thema auswächst, lediglich aus künstlerischen Gründen für den Komponisten wichtig. Das Werk enthält in hohem Maße schwärmerische, liedhaft versponnene Teile, und unser Fanfarenthema hat die Aufgabe, dieses Träumen zu verscheuchen und die Seele wie unter einem mahnenden Pflichtgebot vorwärts zu bringen. Stilistisch, in der Art, wie er bald zu den Mitteln des strengen Schulsatzes greift, bald zu den lyrischen Bögen Richard Straußschen Gepräges,
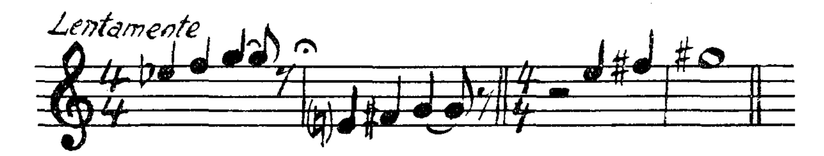


zeigt Jung, der durchaus tonal fundiert ist, das charakteristische Doppelantlitz der bisherigen Romantik. — Höher, unserem Ermessen nach, ist das Hornquintett zu stellen, es scheint einer glücklichen Periode entsprungen und verrät einen einheitlichen Guß. Wie oft bei hervorragenden Variationenwerken besagt dieses fis-moll-Thema nichts Erschütterndes,
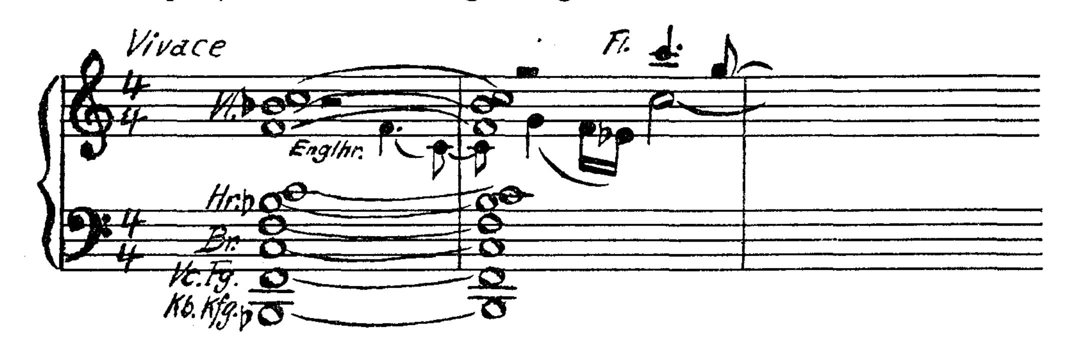


aber es ist ihm doch anzumerken, daß es sich strecken und recken lassen und sogar noch für eine Fuge dienen will. Erst zögernd, dann mit dem Rausch, den diese »analytische«

Kunstform gewährt, steigert sich Albert Jung mit den zwölf Nummern bis zur Meisterschaft. Alle Möglichkeiten der »Verkleidungen und Verwandlungen« (freie Kanons, Ostinato mit Dupeltakt, steifer, verschnörkelter Marsch der Telemann-Zeit usw.) sind von einem wirklichen Musikanten gehandhabt. Der Hornist kann sich mehrmals als Postillon d'amour fühlen, in der Fuge jedoch hat er nichts zu lachen.
Der Gegensatz zu Jung, wie man sich ihn nicht vollkommener denken mag, ist Walter Jesinghaus. Unbedingt ein Frühfertiger, denn seine Musik ist von hinreißender Festigkeit und Ausgeglichenheit. Ein Lied aus dem Jahre 1921, op. 2 (erschienen bei Francesco Bongiovanni, Bologna) heißt »Salvezza« (Seligkeit). Stelle dir, Leser, einen Sopran vor, der mit wundervoll klarer Plastik der Mittellage ein paar wie Morgentau glitzernde italienische Verse singt! Da ist von einer Müdigkeit und von der großen Kraft des frühen Morgens die Rede. Die Stimme rezitiert, ruhend auf wenigen parallelen Akkorden. Der formspendende Liedeinfall



ist wie ein Aufatmen, ein Ausatmen und eine sieghafte Bejahung. —
Der reife Künstler, der auf internationale Beachtung Anspruch macht (und machen darf), widmet dem *Stratosphärenbezwinger Piccard* eine Sinfonie, die der bedeutende Pariser Musikverlag Maurice Senart druckt. Die Welt, die mit den überlieferten Formschemen der Wiener Klassik und Romantik abgerechnet hat, und in rein melodischem Trachten den Aufbau aus einem einzigen Thema, mit einigen Nebenideen und Einschaltungen, zu konstituieren sucht, diese Welt ist für Walter Jesinghaus maßgebend. Eine Englischhorn-Phrase, eingeschachtelt in den Dämmer eines Orgelpunktes, eine Klanglinie, die die Kadenz umspielt, wird wie ein Rückgrat tragend.



Quarten werden zu Quinten, Septimen zu Sekunden, Klangzentren locken, stoßen ab, Klavier und Schlagzeug peitschen mit hellen Schlägen, tiefe Bläser geben mystische Grundierungen, es zittert, sinkt, schraubt sich höher mit rhythmischer Aktivität, so ist das orchestrale Virtuosenstück beschaffen, mit dem Jesinghaus den Piloten der Luft feiert. Und doch ist diese Musik nicht direkt funktionslos. Sie ist stählerner als die Skrjabins, atelierferner als die Debussys, vitaler und weniger berechnend als die Hindemiths, geschweige Schönbergs. Sie ist männlich und faschistisch.
Wir wollen noch mehr solche Werke von Walter Jesinghaus kennenlernen und dann nehmen wir nicht Anstand, eine große Begabung zu verkünden. *Alfred Burgartz*

I. NIEDERDEUTSCHES MUSIKFEST IN BAD OEYNHAUSEN

Es ist eine der epochalen Wandlungen in der Kunstwertung unserer Tage, die Frage nach der Herkunft eines Werkes und seiner Quellen wieder entscheidend in den Vordergrund gestellt zu haben. Aus dem »l'art pour l'art«-Standpunkt einer abgetretenen Zeit die jedes Kunstwerk losgelöst von allen blutbedingten Bindungen betrachtete, wuchs als Reaktion die Erkenntnis einer landschaftlichen Gebundenheit künstlerischen Schaffens, das erst als Bestand und Ausdruck der Geistes- und Stammesgemeinschaft eines Volkes ihr Daseinsrecht empfängt. Die Musik des niederdeutschen oder niedersächsischen Kulturkreises in den Rahmen eines Musikfestes einzuspannen, ist an sich schon eine rühmenswerte Tat. Und das Ergebnis bestätigte die Gültigkeit des Einsatzes, auch wenn der materielle Erfolg nicht mit dem künstlerischen Gewinn gleichen Schritt hielt.

Das Niederdeutsche Musikfest in Bad Oeynhausen stand unter dem Protektorat des Reichsstatthalters und Gauleiters Dr. *Meyer.* Eine solche Aktivlegitimation verpflichtet. Wir wissen genau, daß junge Kunst nicht befohlen werden kann, daß sie ihre Zeit zum Wachsen und Reifen nötig hat und daß jede Konjunkturbeugung sich selbst verurteilt. Die in Oeynhausen zur Diskussion gestellten Werke entstanden in der Mehrzahl *vor* der nationalsozialistischen Revolution. Wieweit sie »niederdeutsch« sind, ist nicht ohne weiteres zu entscheiden. Welche Schwierigkeiten schon die Grenzziehung als solche bereitet, bewies der Kieler Universitätsprofessor Dr. *Blume,* der in seinem Festvortrag über »Alte und neue Musik in Niederdeutschland« die grundlegenden Probleme nur paraphrasierte. Er sprach von der Gesetzmäßigkeit der Musik, in der sich die Gesetzmäßigkeit des Staates spiegelt und gab erläuternde Randglossen zu einigen Komponisten, ohne das Thema irgendwie zu wesentlichen Feststellungen über Art und Bedeutung der niederdeutschen Musik zu verdichten.

Den nachhaltigen Eindruck der Oeynhausener Musiktage bescherte der 1901 in Hamburg geborene, heute als Theorielehrer an der Rheinischen Musikschule der Stadt Köln wirkende *Ernst Gernot Klußmann* mit seiner *Sinfonie Nr. 1 in C-moll Werk 6.* Dieses Werk, dessen letzter Satz schon vor Jahren auf einem Musikfest in Westdeutschland erschien, aber ob seiner Länge starken kritischen Bedenken ausgesetzt war, hat erst heute seine endgültige Gestalt gefunden. Bestimmend für die Gestaltung der Sinfonie ist der Choral »Wachet auf, ruft uns die Stimme«, dessen Anfang zum ersten Male am Schluß des ersten Satzes erscheint. Konzentriert in der natürlichen Ausdrucksweise, formal geballt und wirkungsvoll gesteigert, dabei beherrscht in der Behandlung des Instrumentalen, erscheint diese Sinfonie als eines der wertvollsten Werke der Gegenwart. Der thematische Kern drängt ohne weiteres in Bruckner-Nähe, aber Klußmann verfällt nicht in irgendwelches Epigonentum, sondern hält seine persönliche Schreibweise durch. Er hat die innere Kraft, um ein Adagio breit ausatmen zu lassen, aber auch das Können, um im Scherzo ein vital dahinjagendes Furioso durchzuhalten. Die Finalsteigerung der Sinfonie, in der die letzte Variation einer Passacaglia zu einer Fuge erweitert wird, ist ein genialer Wurf. Die mit kraftvoller Energie geladene Wiedergabe des Werkes durch Musikdirektor *Werner Gößling* und sein Bielefelder Orchester, das während der Sommermonate in Bad Oeynhausen konzertiert, sicherte dem gehaltvollen Werk einen durchschlagenden Erfolg.

Der Hamburger *Hermann Erdlen* kam mit einem »*Aufbruch*« betitelten sinfonischen Marsch für großes Orchester zu Wort. Sein rhythmisch aufrüttelnder Lapidarstil hat elementare Durchschlagskraft. Eine dreisätzige »*Romantische Suite*« für Orchester von

Werner Bitter (1899 in Bielefeld geboren, heute erster Kapellmeister in Gladbach-Rheydt) ist hochromantische Programmusik, die den melancholischen Grundton eines dichterischen Vorwurfs aus Rainer Maria Rilkes Mädchenliedern illustriert. Klanggesättigte Lyrik, nicht immer wählerisch in den Mitteln ,erfüllt die mit sentimentalen Drückern versehene Romanze, während das Capriccio das Können des geschickten Orchestertechnikers offenbart. In der Finalfantasie ist die alte Volksweise »Sie gleicht wohl einem Rosenstock« geschickt verarbeitet. — Zwei *a-cappella-Chöre* Werk 6 von *Wilhelm Fehres*, der gleich Bitter aus Westfalen stammt, sind in der Kontrapunktik zu kurzatmig geraten, um stärker zu fesseln. Das thematische Material bleibt unverarbeitet. Allerdings sind auch die Texte von *Theodor Seidenfaden* »Weihe der Wandlung« und »Gebet des Volkes«, etwas abseitig geraten. Die »*Kleine Sinfonie*« Werk 5 des Esseners *Hans Wedig* hat schon vor einigen Jahren in Berlin ihre Feuertaufe empfangen. Das Werk gewinnt bei mehrfachem Hören. Ihre knappe Formanlage ist mit wirklichem Gehalt ausgefüllt und der Schlußsatz erscheint in sinfonischem Sinne klar und kräftig hingesetzt. *Ludwig Lürmanns* (Bremen) *Vorspiel zu einer Komödie* für großes Orchester ist ein frisches und handfestes Musikantenstück, dessen Humor verschlungene kontrapunktische Werke originell pathetisiert. Ein *Konzert für Klavier und Kammerorchester* von *Hans Vogt* (geb. 1911 in Danzig) ist eine typische Schularbeit. Das spielerische Konzertieren des Klaviers mit dem nur aus Streichern und drei Klarinetten zusammengesetzten Orchester verliert sich schon nach schüchternen Anfängen in redseliger Breite. Die thematische Substanz ist bedeutungslos und ihre klangliche Verarbeitung tonarm und dürftig. Der Komponist war zudem kein überzeugender Interpret des undankbaren Klavierparts.

Die musikalische Vorbereitung und Durchführung des Festes, dem zahlreiche Musikkritiker aus allen deutschen Gauen beiwohnten, besorgte Werner Gößling mit Umsicht und Tatkraft. Das Städtische Orchester Bielefelds ist von ihm in kurzer Zeit zu einem Klangkörper erzogen worden, der einer Mittelstadt Ehre macht. Die Chöre wurden von dem Chor des Stadttheaters Bielefeld unter Leitung von *Kurt Eichhorn* ansprechend gesungen. Der in dem weiträumigen, mit seinen buntblühenden Anlagen und herrlichen Grünflächen von Lenné, dem Schöpfer des Parks von Sanssouci, geschaffenen Kurpark gelegene Kursaal war ein harmonischer Rahmen für das Musikfest, das den Auftakt für alljährliche Wiederkehr bedeutet. *Friedrich W. Herzog*

ZUR HUNDERTJAHRFEIER BELLINIS

EINE NEUBEARBEITUNG DER »NORMA«

Der Versuch einer zeitgemäßen Umformung von *Vincenzo Bellinis* Meisterwerk »Norma« scheint nach zwei Seiten hin der Rechtfertigung zu bedürfen. Einmal gegen die Meinung, er sei müßig, belanglos, eine Bemühung am untauglichen Objekt; dem widerspricht eine Fülle gegenteiliger Motive: die Erinnerung an den Enthusiasmus, den frühere Generationen diesem Werke entgegenbrachten, das ihnen fast zum Inbegriff des Opernerlebnisses wurde; die auffallende Vorliebe, die sich die Musiker bis heute für dieses Werk bewahrt haben, das doch aus dem öffentlichen Musikleben völlig verschwunden ist; der ungeschwächt wirkende, immer wieder durch Gedenkfeiern von beispiellosen Ausmaßen bestätigte Reiz einer Künstlerpersönlichkeit, in der sich Jugend und Genie verbündeten, die ihre Zeit und ihr Volk mit bezwingender Reinheit abspiegelt; lauter still und zerstreut gehegte Überlieferungen und Meinungen, die jetzt durch die vom Präsidenten der Reichstheaterkammer an die Bühnen gegebene Anregung, den hundertsten Todestag

des Meisters zu begehen, die entscheidende Zusammenfassung und Bestätigung erfahren haben. Zum andern aber ist diese Neugestaltung des Werkes gegen den entgegengesetzten Einwand zu verteidigen, daß nämlich ein Meisterwerk, wenn es sich denn um ein solches handeln soll, keine Eingriffe und Abänderungen vertrage, sondern am besten in seiner eigenen Form wirken werde. Dagegen ist zu erinnern, daß die stetig angewachsene Abneigung der Bühnen gegen die Originalgestalt des Werkes ihre Gründe haben muß; daß es offenbar neben beständigen Werten manches zeitlich und räumlich Bedingte enthält, Dinge, die um 1830 natürlich und gut waren, die der Italiener im Bewußtsein seiner Tradition noch heute liebt und gelten läßt, die aber der deutsche Hörer in seiner unbewußten Gewöhnung, alles an Wagner zu messen, ablehnen würde.

Die Klärung der seltsamen Mischung von Ewigem und Modisch-Bedingtem, die die »Norma« darstellt, die genaue Scheidung des Lebensfähigen von dem Veralteten und Verblaßten waren die Vorbedingung einer Neubelebung und zugleich der besondere Reiz, den die Aufgabe bot. Auf der positiven Seite stand die Dichtung, im dramaturgischen Aufbau wie in der sprachlichen Form eine der gelungensten der italienischen Opernbühne, die die Bemühung um eine würdige Übertragung nahelegte; im musikalischen Teil die hinreißende Vitalität der lyrischen Melodie, die Wahrheit und Leidenschaft des dramatischen Ausdrucks, der Glanz des gesanglichen Stiles, der alle Formen von der schlichten Kantilene bis zur blendenden dramatischen Koloratur verwendet; auf der negativen, unvergleichlich weniger belasteten dagegen eine gewisse, in den Grenzen des Zeitgeschmacks befangene Erstarrung der Faktur, besonders der Schlüsse und Übergänge, die oberflächliche Ausführung einiger Rezitative, endlich die unleugbare Schwäche weniger Musiknummern, die die Linie des Ganzen nicht einhalten. Diese waren, um die Wirkung einer Neuaufführung möglichst wenig zu gefährden, durch stärkere Gestaltungen des Meisters zu ersetzen, wobei den Beziehungen zu einem inhaltlich nah verwandten Jugendwerk, die Bellini selbst schon ausgenutzt hatte, weiter nachgegangen werden konnte, alles andere durch teilweise einschneidende, aber unauffällige Änderungen zu beheben.

Auf jeden Fall dürfte der Versuch lohnen, ein Werk, das die vollkommenste Schöpfung der italienischen Oper, die »Aida«, deutlich vorbildet, das uns durch seine Beziehungen zu Weber und Wagner besonders nahesteht, wieder in das helle Licht des lebendigen Theaters zu stellen; die Gewalt eines großen, heroisch tragischen Stoffes, die Bühnensicherheit der italienischen Operntradition, die Macht der jungen romantischen Melodie werden zusammenwirken, es einer empfänglichen Zeit nahe zu erhalten.

Werner Oehlmann

MÜNCHEN ALS FESTSPIELSTADT

VON

OSCAR VON PANDER-MÜNCHEN

Unter den zahllosen Städten, die in den letzten Jahren dramatische und musikalische Kunst als Festspiele ausgerufen und veranstaltet haben, gibt es drei, die auch über das rein geschäftliche und lokalpatriotische Interesse hinaus ihre Stellung in der Masse der übrigen durch besondere Eigenart und durch die Wertigkeit ihrer Darbietungen erwiesen und behauptet haben: Bayreuth, Salzburg und München. Denn leider muß festgestellt werden, daß das Versprechen eines »Festes«, welches in der Ankündigung solcher Spiele liegt, von manchen Städten künstlerisch nicht so erfüllt wurde, wie der Ehrgeiz ihrer unternehmungstüchtigen Verwaltungen es sich erträumte. Bekanntlich sind die Musen, auch noch so eindringlich gelockt, nicht immer gleich zur Stelle, wenn man ihrer bedarf, — sie haben ihre Launen, wie die Festspiele ihre Voraussetzungen. Übrigens hatte es

schon Wagner richtig erkannt, daß gerade die kleineren abgelegenen Städte günstigere Bedingungen für die Entwicklung von Festspielen bieten, als die bedeutenden Wirtschaftszentren. Die Konzentrationsfähigkeit ist hier größer, und das ist wohl ausschlaggebend. Ein Beispiel dafür: die »Kunstwochen von Berlin« vor einigen Jahren boten zwar eine ungeheuere Menge von Veranstaltungen, waren aber trotz hochwertiger Einzelleistungen nicht imstande, die Uneinheitlichkeit und Formlosigkeit des ganzen Betriebes auszugleichen und das willkürlich Unorganische des Planes aufzuheben. (Man hatte damals auch Sportveranstaltungen in den Rahmen der Festspiele hineinziehen wollen). Wir werden die spezifischen Lebensbedingungen und Möglichkeiten Münchens als Festspielstadt am klarsten erkennen, wenn wir seine Eigenart gegen die beiden anderen obengenannten Festspielstätten flüchtig abgrenzen.

*

Das Einzigartige, wohl nur einmal in der Geschichte Mögliche *Bayreuths* liegt darin, daß hier ein großer Meister für seine eigenen Werke nach eigenen, aus der Erfahrung eines reichen Lebens geborenen Plänen eine Stätte schaffen konnte, die seinem Ideal menschenmöglich nahe kam. Daß er zudem die Wiedergabe der dort aufgeführten Werke selbst in jeder (musikdramatischen) Richtung festlegen und überwachen konnte. Die Forderung nach Einheitlichkeit der Festspiele und Reinheit des Stils ihrer Aufführungen war damit in einer nicht zu überbietenden Weise erfüllt. Lebendige Überlieferung und eine so sorgfältige Vorbereitung, wie sie sonst nirgends möglich ist, bürgt in Bayreuth für eine Vollkommenheit der Wiedergabe, die jetzt für ähnliche Veranstaltungen Vorbild geworden ist. Daß Bayreuth ganz einseitig auf Wagnersche Werke beschränkt bleibt, ist an sich natürlich kein Mangel, wohl aber eine Grenze hinsichtlich seiner kulturellen Wirkungsbreite.
Im Gegensatz dazu entsprangen aus mehreren Wurzeln die Blüten, denen das *Salzburger Festspiel* seinen besonderen Reiz verdankt. Natur und Kunst, die sich sonst zu fliehen scheinen, haben sich hier in einer Vereinigung gefunden, wie sie zur Ausübung einer religiösen und doch heiteren Kunst in der Welt sonst nicht vorkommt. Der Himmel selbst senkte sich in lebensfreudigem Barock auf diesen gesegneten Fleck Erde und schenkte ihm bodenständige Kulissen von unübertrefflicher Eindruckskraft, und das Stadtbild liefert den stimmungsvollen Rahmen für fromme und volkstümliche Stücke. Hier mußte die Wiege Mozarts stehen, und hier konnte das musizierfreudigste Ensemble der Welt, die Wiener Staatsoper, die kristallenen Melodien des göttlichen Wolfgang Amadeus in den Linien der liebenswürdigen und prächtigen Bauten wiederklingen lassen. Dafür muß nun allerdings auch Salzburg den ganzen Apparat der Aufführungen erst von auswärts heranholen, ja teilweise erst schaffen —mit allen Schwierigkeiten, die damit zusammenhängen.
In weit günstigerer Lage ist hierin *München.* Der Bayerischen Staatsoper steht in den für festliche Spiele wunderbar geeigneten Häusern des Prinzregenten- und Residenztheaters das ganze in langjährigem Zusammenwirken aufeinander eingespielte Ensemble des Winters zur Verfügung, ein ungeheurer Vorteil gegenüber den beiden anderen Festspielstätten, die — wie die Erfahrung so manchesmal gezeigt hat — nicht nur bei Solisten, sondern auch bei verschiedenen Bühneneinrichtungen den Risikofaktor des Unausgeprobten oder zum mindesten Überraschungen Bringenden niemals in dem Maße ausschalten kann, wie das den sicher eingefahrenen Betrieb eines zünftig geleiteten ständigen Theaters garantiert. Die schönste der deutschen Großstädte — in deutschen Landen viel gereist, darf man das wohl ohne Widerspruch behaupten — München zieht dazu, außer seinem überaus theaterfreundlichen ständigen Publikum, im Sommer eine große Menge zahlungsfähiger Gäste an sich, die ohnehin die Herrlichkeiten der schönen Isarstadt und seiner Umgebung genießen können. Es kann also aus sich heraus, mit eigenen

Mitteln, Festspiele bringen. Die besonders liebevolle Pflege unserer beiden größten Bühnenkomponisten, auch im Laufe der Winterspielzeit, Mozarts und Wagners, hat bekanntlich seit drei Dezennien den Ruf Münchens als Festspielstadt begründet und befestigt. Denn davon wird man wohl vorläufig auch hier ausgehen müssen, Opernfestspiele im wesentlichen auf diese beiden alles überragenden Meister zu stellen, will man einen weiten Wirkungsradius gewinnen, jedenfalls so lange, bis man im zeitgenössischen Schaffen eine gleichwertige oder die Masse wenigstens im selben Grade sammelnde Anziehungskraft gewonnen hat. Allerdings für München mit einer gewissen Einschränkung, die sich aus den Besonderheiten seines Festspielbetriebes ergibt. Eine flüchtige Überlegung kann das in kurzen Worten zeigen.

*

Gerade in den angeführten, beim ersten Anblick außerordentlich glücklichen Bedingungen liegen aber auch die Schwierigkeiten für München, seine Sommerspiele durchweg wirklich *festlich* zu gestalten. Der Festspielsommer folgt hier, nach kurzer Unterbrechung durch eine absolut notwendige Erholungszeit, dem ersten Teil der Opernferien in solcher Weise auf die Wintersaison, daß von einer ins Einzelne gehenden Vorbereitung der dargebrachten Werke nicht mehr die Rede sein kann, ein Umstand, der sich aus dem Gesamtbetrieb ergibt und der scheinbar nicht zu ändern ist. Alle Opern müssen also in die Festspiele in ungefähr der Form übernommen werden, in der sie sich während der Repertoireaufführungen des Winters gerade befanden. Nur leichte Korrekturen und Stellproben für Gäste sind im wesentlichen noch möglich. Man darf nicht vergessen, daß während der anderthalb Monate der Festspiele eine große Zahl verschiedenartiger sehr anspruchsvoller Werke fast ohne Unterbrechung täglich zur Aufführung gelangt. Es wäre eine maßlose Überlastung des Personals, wollte man bei dieser starken Inanspruchnahme der Sänger und des Orchesters noch mehr Proben einfügen. Und keinen schlagenderen Beweis für die Güte und die Vortrefflichkeit der Münchner Staatsoper kann es geben, als daß im Durchschnitt auch noch bei diesem angestrengten Betriebe hochwertige Aufführungen gebracht werden. Allerdings kommen aus erwähnten Gründen manche Werke glänzend, andere aber weit weniger erfolgreich heraus.
Bei der scharfen Konkurrenz, die München auszuhalten hat, einerseits gegen die Wagner-Domäne Bayreuth, andererseits gegen Salzburg, wo jährlich meist nur ein paar Mozart-Opern in besonders gediegener Ausfeilung gebracht werden, wäre es zu überlegen, ob man hier nicht im Interesse der Vollkommenheit aller Vorstellungen die Zahl der gespielten Werke und vielleicht auch die Zahl der Vorstellungen überhaupt etwas vereinigen sollte. Es wäre ein Ausweg, der die notwendige Zeit einbringen würde, in der man nun *allen* aufzuführenden Werken ein wirklich festspielmäßiges Aussehen geben könnte. Es liegt ferner gar kein Grund vor, den beiden heute allein herrschenden Meistern Mozart und Wagner — die gewiß immer den Grundstock aller Vorstellungen bilden mögen — auch andere Komponisten hinzuzugesellen. In Betracht kämen insbesondere diejenigen Werke, die in der Winterspielzeit in hervorragender Aufführung besonders erfolgreich herauskamen, namentlich Stücke zeitgenössischer Komponisten. Pfitzners »Palestrina« und Strauß' »Rosenkavalier« haben z. B. vor einigen Jahren ihre Eignung für die Festspiele in glänzender Weise dargetan. Jedenfalls brauchen die Münchener Festspiele nicht ausschließlich auf Mozart und Wagner gestellt zu werden, deren zyklische Vollständigkeit anzustreben ohnehin sich als nicht günstig erwiesen hat. Ohne Bedenken könnte man daher noch diese oder jene Oper der beiden Meister fallen lassen, um dafür einige Werke anderer Komponisten einzufügen. Dieser ganze Fragenkomplex kann hier natürlich, so wichtig er ist, nur flüchtig und summarisch behandelt werden. Es möge mit diesen wenigen Andeutungen getan sein.

Denn es stehen mit den Münchener Festspielen noch viele andere, zum Teil sehr weitreichende Fragen zur Debatte. Vor allem: sie erschöpfen sich heute in noch weit geringerem Maße als früher in »Fremden«-Festspielen. So dankbar man dafür sein muß, ein gesellschaftlich bedeutendes, zahlungsfähiges Reisepublikum auch in den heiligen Hallen unserer Theater begrüßen zu können — die Aufgabe der süddeutschen Metropole mit ihrer großen traditionsreichen Opernkultur schließt darüber hinaus die Verpflichtung in sich, auch dem kunstliebenden Volksgenossen die Möglichkeit zu geben, an den Festen, die sie feiert, teilzunehmen. Bei der leidenschaftlichen Liebe, die der Münchener für seine Oper hegt, würde der Widerhall in den Herzen der Bevölkerung, die jetzt noch immer aus materiellen Gründen abseits zu stehen gezwungen ist, unermeßlich sein. Und als Spiegel ihrer hervorragendsten Taten könnten die Festspiele dem Staatstheater dazu dienen, das Band zwischen den Gebenden und den Nehmenden in der Kunst enger zu knüpfen in den Momenten großer innerer Erhebung. Gewiß ist schon viel in dieser Richtung in letzter Zeit getan, was dankbar anerkannt werden möge. Und wenn die Erleichterung des Festspielbesuches für minderbemittelte Volksgenossen noch weitere Fortschritte macht, wird sich unter dem Einfluß dieser neuen aufnahmefähigen Hörer der Charakter der Darbietungen unseres ersten musikalischen Kunstinstituts dahin ändern können, daß auch in ihm mehr als früher das *Schaffen und Streben unserer Zeit* zur Geltung kommt.

Damit hätte München eine Aufgabe erfüllt, die es außerhalb der Konkurrenz von Salzburg und Bayreuth stellte: leichter erschwingliche Vorstellungen von Musteraufführungen für eine breite Masse eines kunstinteressierten Publikums bei einem wechselvollen Spielplan, in dem zum mindesten einige zeitgenössische hervorragende Werke vertreten sind. Es wäre ein entscheidender Schritt in der Arbeitsteilung der drei Festspielstädte. Die Bedingungen für eine gütliche Teilung des unermeßlich großen Kunstgebiets sind vorhanden. Jede Stadt mag ihrem besonderen Charakter nach die ihr gemäße Aufgabe in möglichst vollkommener Weise erfüllen und ihren Ehrgeiz nicht darin setzen, der Nachbarin das Wasser abzugraben, sondern entsprechend ihrer Eigenart die Besonderheiten ihrer Fähigkeiten aufs höchste zu entwickeln und auszuprägen. In einem ganz anderen Sinn könnte sich dann ein schöner Wettstreit der drei bemerkenswerten Kunststätten geltend machen: in dem Ringen um die allerbeste Leistung auf *ihrem* Gebiet. Und jede könnte in ihrem Bezirk Königin sein.

*

Einen ersten Schritt in dieser Richtung hat das Staatstheater im Sommer 1934 schon gemacht, indem gegenüber früheren Jahren die Zahl der aufgeführten Werke beschränkt wurde. Immerhin kamen in 32 Festspielvorstellungen (20mal Wagner, 12mal Mozart) noch 13 verschiedene Werke zur Aufführung. Neun von ihnen müssen als Eiserner Bestand der Münchener Festspiele angesehen werden, und zwar der »Ring«, die »Meistersinger«, »Parsifal« sowie die Mozart-Opern »Figaros Hochzeit« und »Cosi fan tutte«, die im Residenztheater besonders stimmungsvoll herauskommen und die an sich durch ihre vortreffliche Besetzung zu den besten Vorstellungen des Spielplans gehören. Außer diesen Werken wurden noch gegeben: »Tristan« und »Lohengrin«, »Zauberflöte«, »Don Giovanni« und »Entführung«. Die gesamte künstlerische Leitung sowie die Direktion des größeren Teils aller Opern lag wie immer in Händen des Generalmusikdirektors *Hans Knappertsbusch*, der sich um so eifriger um das erfolgreiche Gelingen der Festspiele bemüht hat, als sie ja noch in die intendantenlose Zeit des Interregnums fallen. Ihm zur Seite standen die Münchener Kapellmeister *Fischer* und *Tutein*, sowie als Gast der hier unvergessene *Paul Schmitz*. Die Regie führte geschmackvoll und geschickt meistens *Kurt Barré*. *Alois Hofmann* betreute als Spielleiter Lohengrin, Zauberflöte und Entfüh-

rung, *Carl Seydel* hat die launige Inszenierung von »Cosi fan tutte« geschaffen. Nicht unerwähnt dürfen in diesem Zusammenhang die fast durchweg sehr schönen Dekorationen bleiben, die von *Pasetti* und *Linnebach* mit Geschmack entworfen sind. Das Orchester konnte hohen Ansprüchen genügen. Die Chöre stehen in »Lohengrin« und »Meistersingern« auf bedeutsamer Höhe, weniger wirkungsvoll sind sie im »Parsifal«.

Über die Festspiele selbst können wir in diesem Rahmen kaum einen summarischen Überblick geben. Zu Höhepunkten waren einige (nicht alle!) »Meistersinger«-Vorstellungen gesteigert. Der »Lohengrin«, in dem *Franz Völker* die Titelrolle sang, war ein Fest: schöner kann man heute diese Partie kaum bringen. Seine Art ist vorbildlich für das heutige Wagner-Singen, das auf ganz große, dramatisch wuchtige Tenöre ja schon verzichten mußte (weil es diese einfach nicht mehr gibt); die Verbindung einer herrlichen musikalischen Linie mit deutlichster Deklamation ist in seiner phänomenalen Gesangstechnik restlos gelöst. Im »Tristan«, der besonders orchestral ausgezeichnet gespielt wird, fehlt es den Solisten stellenweise an jener ekstatischen Deklamation, die als Ausdruck des innerlichen Überschwangs in diesem Stück doch gefordert werden muß, soll das, was Wagner sich darunter vorstellte, Wirklichkeit werden. Für »Parsifal« ist der Vergleich mit Bayreuth natürlich immer eine Gefahr. In München gibt es übrigens keine Wandeldekorationen. Von Mozart-Opern gehören, wie gesagt, »Figaro« und »Cosi« zu den besten, »Zauberflöte« und »Giovanni« zu den weniger ausgeglichenen und teilweise erneuerungsbedürftigen Vorstellungen.

Um unser treffliches Solistenensemble kann uns jedes Theater beneiden. Ganz besonders reich sind wir mit erstklassigen Vertretern des Baritonfachs gesegnet, namentlich wenn wir *Wilhelm Rode* — während der Festspiele — noch zu den unserigen zählen dürfen. Dazu kommen *Nissen* und *Hann* und für die leichteren Sachen *Rehkemper*, für die Charakterrollen *Rühr*, ferner *Hager* und neuerdings noch *Theo Reuter*. Unter den Bässen hervorzuheben wäre der stimmgewaltige *Weber* und *Benders*, reifes Künstlertum, der für das komische Fach höchstgeeignete *Sterneck*, und *Vogel*, der Alberich und Beckmesser mit gleicher Ausdruckskraft wiedergibt. Unter den hohen Männerstimmen überstrahlen *Pölzer* als Siegfried und *Patzak* in den lyrischen Partien Sonne, Mond und die übrigen Tenorsterne, zu denen hier *Gerlach, Fritz Krauß* und *Rodeck* zu rechnen wären, während unsere ausgezeichneten Buffos *Carnuth* und *Seydel* im Schatten ihrer lyrischen Kollegen ein anerkannt künstlerisches, aber weniger leuchtendes Dasein fristen. *Taucher* gab sehr eindrucksvoll, mehr schwermütig als heldisch den Tristan.

Neben unserer hochdramatischen *Henny Trundt* trat *Anny Konetzni* als Isolde und Brünhilde stark in den Vordergrund, eine warme leuchtende Stimme von vollkommener Zuverlässigkeit in allen Lagen, in der Darstellung allerdings keine durch Temperament überraschende Leistung. Die Namen unserer vortrefflichen jugendlich-dramatischen Soprane — *Mihacsek, Feuge, Ranczak* — sind über ganz Deutschland rühmlichst bekannt. Zu ihnen traten jetzt noch die Damen *Reich* (Sieglinde) und *Reining*, die Elsa lieblich verkörperte. Auch *Elisabeth Schumann* kann während der Festspielzeit seit vielen Jahren gar nicht mehr weggedacht werden. Neben ihr in den lustigen, schelmischen und Koloraturpartien Mozarts *Schellenberg, Kruyswyk, Velsing* und *Langer*. Mit einer gewissen Wehmut ist die nun von München scheidende unersetzbare *Luise Willer* zu erwähnen, die noch herrlich Leistungen als Brangäne, Fricka, Dorabella u. a. Rollen bot. In den leidenschaftlichen Charakterpartien, wie Artrud, hat sich ihre Nachfolgerin *Maria Olszewska* gut eingeführt. Auch andere schöne Altstimmen *(Fichtmüller, Gerz)* kamen während der Festspiele zu bester Geltung. Die vielen Ungenannten mögen sich mit einem Gesamtlob begnügen, das der Not gehorchend in dieser Weise zusammenfassend, aber nicht weniger bewundernd erteilt wird.

NEUER KURS IM HAMBURGER MUSIKLEBEN

Das vergangene Opern- (und Konzert-)Jahr hat in Hamburg so viel einschneidende Veränderungen gebracht, daß ein Rück- und Ausblick angebracht erscheint. *Eugen Jochum* erhielt die musikalische Oberleitung, *K. H. Strohm* übernahm — ein Jahr vorher, bereits unter neuem politischen Aspekt — die Führung der Oper. Philharmonie und Stadttheaterorchester wurden zu einem Staatsorchester verschmolzen, neue Kräfte wurden verpflichtet. Also nicht nur die Führung wechselte, auch der künstlerische Apparat wurde umgeformt. Ein ganz neuer Abschnitt begann für das Hamburger Musikleben. Nach Lage der Situation war es kaum möglich, schon in diesem ersten Jahr entscheidende und voll zu wertende künstlerische Leistungen zu erwarten. Dazu fehlte es noch am völlig eingespielten Ensemble (Orchester), an der restlosen geistigen und technischen Verbundenheit mit dem Dirigenten, die sich erst in längerem Zusammenarbeiten verwirklichen läßt. Überdies blieben die Eindrücke, die Eugen Jochum als Dirigentenpersönlichkeit hinterließ, anfangs noch unentschieden. Im Fluid der Gestaltung wirkte er im Konzert zunächst stärker als in der Oper. Im weiteren Verlauf konnten sich aber die Qualitätseindrücke, als Jochum mehr Fühlung mit dem Apparat gewann und die noch mangelnde Opernroutine durch gründliche Vorbereitung der Aufführungen ausgleichen konnte, festigen und an Wert gewinnen. Durch die Zusammenlegung der beiden Orchester wurde auf der einen Seite, infolge der Auswahl, die (mit einigen Neuverpflichtungen) vorgenommen wurde, eine Steigerung der Leistungsmöglichkeit erzielt, auf der anderen konnte auch zunächst bei den Werken, die nicht in grundlegender Neueinstudierung herauskamen, nur mit prima vista gearbeitet werden. Denn einem größeren Prozentsatz der Musiker fehlte noch die Opernpraxis.

Im Arbeitsplan beschränkte man sich daher mehr auf Neueinstudierungen, die gleichzeitig in Szene, Regie, in der musikalischen Vorbereitung ganz oder zum größeren Teil auf dem Boden der neuen opernkünstlerischen Führung, ihrer Ziele, standen. (»Lohengrin«, »Bohème«, »Undine«, »Maskenball«, »Rosenkavalier« wurden von Grund auf erneuert.) Etwas umständlich gestaltete sich die musikalische neue Vorbereitung des »Ringes«, die für die einzelnen Teile mehrere Monate beanspruchte, dann aber durch zwei sinfonisch sorgfältig ausgefeilte, durch intensiven Willen zum Dienst am Werk ausgezeichnete Vorstellungen des »Siegfried« und der »Götterdämmerung« gekrönt wurde. Die Ur- und Erstaufführungen traten unter den Voraussetzungen, die für diese Spielzeit gegeben waren, stark zurück. Man gab die *Flotow*-Oper »Sein Schatten« (in der Bearbeitung von *Siegfried* und *Herbert Scheffler*), *Zilchers* »Tanzphantasie«; an Erstaufführungen die »Arabella«, die »Josephslegende« — und gewann damit für das Strauß-Repertoire und die Strauß-Geburtstagswoche eine Bereicherung — sowie *Strawinskijs* »Pulcinella«-Ballett. Überblickt man das Ergebnis dieses ersten Spieljahres, die Schwierigkeiten, unter denen es begann, die Verantwortung, die auf der neugeschaffenen Staatsoper ruhte, so kann man erfreulicherweise feststellen, daß die Entwicklung besser verlief, als es manche Besorgnisse zuerst vermuten ließen. Es sind Fundamente geschaffen worden, auf denen allem Anschein nach im nächsten Jahr erfolgreich und mit größerem Arbeitsradius eine neue zeitkünstlerische Gestaltung des Operninstitutes ausgebaut werden kann. Die Pläne für das nächste Spieljahr greifen denn auch schon weiter aus. Aussichtsreiche Neuverpflichtungen im Personalbestand werden die Absichten einer künstlerischen Steigerung der Aufführungen weiter stützen können. So wurde als Kapellmeister *Hans Swarowsky* hinzugewonnen, der bereits starke Beachtung auf sich zog, ferner der Bühnenbildner *Wilhelm Reinking*, der eine Reihe Inszenierungen übernimmt, der technische Direktor *W. Unruh*. Als Sänger treten *Gusta Hammer* (Alt), *Erich Zimmermann* (Tenor-Buffo), *Johannes Draht* und *Hans Hotter* (Bariton), *Theo Hermann*

(Baß) neu in das Ensemble ein, und *Rudolf Bockelmann, Hans Reinmar, Erna Berger* sind mit größeren Gastspielverträgen verpflichtet worden. (Im Spielplan wird man als Ur- bzw. Erstaufführung die Neufassung von »Don Juans letztem Abenteuer« von *Graener,* »Mathis der Maler« von *Hindemith,* »Petruschka« und »Les noces« von *Strawinskij,* weitere Erneuerungen der Repertoireopern (»Zauberflöte«, »Fidelio«, »Parsifal«), um einiges zu nennen, bringen. Die Arbeit, die Ziele, die die neue Staatsoper zu verwirklichen hat, sind noch nicht abgeschlossen, aber das gefürchtete Übergangsstadium ist zunächst überwunden. Aus Gestaltung und Vollendung des Begriffs der Ensemblekultur den Gemeinschafts- und Führungsgedanken der Politik auf die Kunst überträgt, werden die weiteren Aufgaben in erster Linie gelöst und zu letzter Erfüllung geführt werden.

Max Broesike-Schoen

THINGSPIELMUSIK ZUR »DEUTSCHEN PASSION«

Hatten die Reichsfestspiele in Heidelbergs Schloßhof die Volksszenen noch nicht so thinggemäß aufführen können, wie es dann auf dem erstbespielten Thingplatz (bei Halle) möglich wurde, so gestatten sie dennoch, die Thingspielmusik *Herbert Windts* nach ihrer Wirkung abzuschätzen. Es war gewiß keine leichte Aufgabe, die an ihn herantrat, und sie ist auch dem Beurteiler nicht leicht gemacht. So wäre es nicht belanglos, zu unterscheiden, ob es dem Komponisten bei Auftragerteilung bekannt war, daß seine Musik nur durch Tonaufnahme und Lautsprecher wiedergegeben werden soll. Man vermutet: nein. Denn sie zielt streckenweise ganz auf Klangfarbenwirkungen hin, die trotz der Bemühungen der Tonregie Dr. *Pleisters* nicht voll zur Geltung kommen konnten. Gleich zu Anfang mischen sich Geräuschkulissenklänge (Maschinengewehrgeknatter, Kriegslärm) mit musikalischen Motivbildungen, und schon erhebt sich die Frage: vereint man beide Arten, Geräusch und Klang, auf derselben Aufnahmeplatte oder scheidet man sie nicht besser, da doch die Wiedergabe der Geräusche auch im Schloßhof keinerlei Ausgaben verursacht hätte, wie ihre ergiebige Benutzung in „Götz" bewies. Die rein musikalischen Stellen verrieten einen ausdruckssicheren Gestalter der jeweiligen Stimmung, der Kriegsnot und des würgenden, lastenden Todes. Er konnte nur als apokalyptischer Reiter geschildert werden, da ja *Richard Euringer* nur aus solcher Todespein seine »Passion« heraufwachsen läßt; den Tod in jauchzendem Opfermut sollte und konnte ja der Komponist hier nicht schildern. Die Schieber-, Schlemmer- und Raffke-Atmosphäre schilderte Windt durch Jazzklänge. Leider versagte sich der Dichter so manche Möglichkeiten weit ausladender Dynamik, die auch musikalisch ergiebig gewesen wären, dadurch, daß er das Volk bereits aufmarschiert zeigt, wenn es im Scheinwerfer sichtbar wird, aus dem leeren Raum hervorgezaubert. Dadurch fehlen die gewaltigen Crescendi, die Kunst des Überganges, von der Richard Wagner, allerdings in noch höherem Sinne, spricht. Die kompositorischen Mittel Windts für die wechselnden Bilder sind reich und wirksam zusammengetragen, scheuen aber auch keine bunte Folge sehr verschiedener Stilrichtungen bis zu Wagner und Strauß, um dann in die Schlußhymne mit allen bewährten Mitteln des nationalsozialistischen Kampfliedes einzumünden. Zweifellos wird seine nicht orginelle, aber schwungvoll, sogar etwas gefühlsselig erfundene Melodie Eingang in breiteste Massen finden können. Noch aber werden viele mit neuen Kräften den steilen Weg zur echten Thingspielmusik suchen müssen, bis sie ihren gewaltigen Aufgaben ganz wird entsprechen können!

Friedrich Baser

FRITZ JÖDES »DEUTSCHLAND IM LIED«

Wenn Fritz Jöde seine Jugendbewegung unter Ausschluß vaterländischer Lieder zu erziehen gedachte (s. seine früheren Veröffentlichungen), so hat ihm die Zeit unrecht gegeben und die Richtigkeit seiner Pädagogik hierin in Frage gestellt. Man kann die Heimat nicht lieben, ohne sich zum Ganzen, zum Vaterland zu bekennen. Auch das unleugbar antiheroische Profil der Jöde-Richtung war ein Manko, wenn nicht ein Grundirrtum seiner Theorie. W. Hensel schickte sein Burschenliederbuch »Strampedemi« 1929 mit den Worten: »Wir wissen sehr wohl, daß Heldengesinnung in jedem Menschen verkörpert sein kann« in die Welt. Jöde will nun »der deutschen Erhebung durch das Lied der Jugend dienen . . .«, ein Büchlein[1]), »in dem die Würde der Tat aus gesammelter Seele Wort und Weise fanden. Nicht aus Lärm, Wichtigtuerei und Schwatzhaftigkeit . . .« und ziert sich mit deutschen Worten von Arndt, Fichte, Lagarde . . . und mit Bibelworten. Dem dringenden Bedürfnis der notwendigen Liederergänzung hilft er dadurch ab, daß altbekannte vaterländische Gesänge, die früher als »zersungen« zu gelten hatten, Aufnahme gefunden haben, verschämt natürlich, mit neuem Text versehen, oder mit neuer Titelbezeichnung. Dennoch auffällig genug, so daß Jödes Anhänger eine Preisgabe und Inkonsequenz seiner Theorie feststellen müssen.

»O Deutschland hoch in Ehren« erscheint als »Wir dienen« (S. 26) mit: »Wir Jungen sind es müde, beiseite nur zu stehn«, eine Textunterlegung, die die markanten Marschrhythmen des Liedes neutralisiert und auch melodische Änderungen herbeiführt (System 3, Takt 4, 4. Viertel lies: f — a statt b). — Das Lied: »Der gute Kamerad« (Ich hatt' einen Kameraden) wird bei J. zu »dem gefallenen Bruder« (S. 28); »Erneuter Schwur« (Wenn alle untreu werden) zu »Treu um Treue« (S. 28).

Über altbekannte Choräle wie »Nun danket alle Gott« oder »O Gott, du frommer Gott« erfährt man Neuheiten wie: »gesungen vom Heere Friedrichs des Großen« (aber doch wohl nicht im Satz H. Spittas, s. S. 12), oder »Choral aus den Freiheitskriegen« (S. 14), »zur Einsegnung des preußischen Freikorps 1813« (S. 11). (War dies etwa die 1. Singbewegung?) — Aus »Frisch auf, Kameraden« werden die Worte »Und setzet ihr nicht das Leben ein« neu vertont: ein historisch anmutender Kanon mit häßlichen $^{6}_{4}$-Akkordfolgen (S. 3).

Zu diesen Merkwürdigkeiten, deren Zweck nicht recht ersichtlich ist, gesellen sich so zahlreiche Noten- und Textfehler, die nur auf eine überstürzte Arbeit schließen lassen. Hier nur die auffälligsten: die völlig unklare Notation des Taktes und Taktwechsels. $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{2}$ und $\frac{6}{4}$, $\frac{3}{2}$ werden unterschiedslos verwechselt. Im »Horst-Wessel-Lied« lies bei »Schritt Kamraden« statt $\frac{6}{4}$, $\frac{3}{2}$ oder noch besser $\frac{2}{4}$ und $\frac{4}{4}$, wie diese Taktverkürzung ja meist notiert wird (s. auch das Liederbuch: »Im deutschen Land . . .« des gleichen Verlages). — S. 3 lies $\frac{3}{2}$ statt 𝄴. — Bei »Wach auf, du deutsches Reich« (S. 6) ergänze 𝄵, in der 2. Zeile, 2. Takt gis statt g; überdies stammt das Lied nicht aus dem 16., sondern 17. Jahrhundert. — S. 4 »Weihelied« ergänze 1929. — S. 5, 2. System wäre 𝄴 durch $\frac{6}{4}$ oder, nach Spittas ältlicher Notation, durch 3 zu ersetzen. — Die Urform des »Ein feste Burg« (S. 10) müßte abschließend mit 𝅜 (statt 𝅗𝅥) notiert werden, umgekehrt »Wach auf« (S. 6) mit 𝅝 (statt 𝅜). — Im Weihelied »Alles schweige« (S. 16) lies $\frac{2}{2}$ statt 𝄴. — Im »Schwur deutscher Männer« (S. 16) zahlreiche rhythmische Änderungen gegenüber dem Original; ähnlich wie bei »Flamme empor« (S. 22). Hier zeigt sich übrigens auch, daß Tempobezeichnungen nicht so ohne weiteres weggelassen werden

[1]) Fritz Jöde: »Deutschland im Lied«, Ergänzungsheft zum Musikanten. Wolfenbüttel-Berlin, G. Kallmeyer-Verlag, 1934. 32 S. 8⁰.

können. Ersetze also $\frac{4}{4}$ durch $\frac{2}{2}$, und ergänze beim Tempowechsel $\frac{4}{4}$. — S. 23, 1. System lies statt $\frac{6}{4}$ $\frac{3}{2}$; die Stelle ist ein Schulbeispiel für die rhythmische Gliederung des $\frac{3}{2}$-Taktes. In »Freiheitskämpfer« (S. 18) steht das Wiederholungszeichen falsch; das erste fehlt. — Ein kleines Fehler-Sammelsurium ist »Beherzigung« (S. 29). Ergänze zunächst bei Goethes Gedicht 1777 und bei Reichardt 1809 als Entstehungsjahr. Die ganze 1. Phrase ist versehentlich eine Terz zu tief geraten. Zeile 2, Takt 1 lies des statt d. Ferner füge im Text bei »macht nicht frei« das »dich« ein. Zeile 4, Takt 4 lies in der Oberstimme d — g, statt d — d. Reichardts durchgeführte Motivschreibung: 𝅗𝅥 ♩ 𝄽 wird ohne Grund aufgegeben. Wenn der Satz eine Entlehnung des von M. Friedländer ist, was zwar nicht angegeben, aber zu vermuten ist, so wären in den Mittelstimmen noch einige Notierungsfehler zu beseitigen.

Es würde zu weit führen, auch die Sätze einer Sachkritik zu würdigen. Neben einigen wertvollen Sätzen und Weisen von L. Weber, H. Lang, W. Rein, W. Hensel (die aber doch zu schwer sein dürften) viel Geschraubtes, Gekünsteltes, Historizierendes (H. Spitta, L. v. Knorr, K. Fiebig). Dazwischen Terzen- und Sextenklänge in reicherer Verwendung als früher; auch hierin also ein Aufgeben einstiger Praktiken.

Wir dürfen zusammenfassend mit Lessing sagen: Das Liederbuch enthält Gutes und Neues; nur ist das Neue (meist) nicht gut, und das Gute nicht *neu!*

Friedrich Welter

AMTLICHE MITTEILUNGEN DER REICHSJUGENDFÜHRUNG

Abteilung Musikreferat

Am 1. August ist *Wolfgang Stumme*, der bisher die Musikarbeit in der Abteilung Rundfunk der RJF. innehatte und im Deutschlandsender das Referat Jugend- und Volksmusik im Schul- und HJ.-Funk betreut, zum Musikreferenten der Abteilung »Schulung« berufen worden.

*

Vom 1.—9. August fand in *Landeck* (Badischer Schwarzwald) ein Arbeitslager der Abteilung »Rundfunk« der Reichsjugendführung statt, an dem außer jungen Dichtern und Schriftstellern eine Reihe junger Komponisten teilnahm. Es wurde dort ausführlich über die Aufgaben der Jugend- und Volksmusik und über den Zukunftsweg der Musikschöpfungen gesprochen.

*

Ende September ist für die Musiksachbearbeiter der Gebiete und Obergaue ein *Musikschulungslager* geplant, in dem über die Aufgaben der Musik in der Gegenwart gesprochen wird. An dem Lager wird eine größere Anzahl von Komponisten teilnehmen.

*

Zur Schulung der HJ. und des BdM. werden vom Musikreferat monatlich erscheinende Musikblätter und 14tägig erscheinende Liederblätter herausgegeben (Verlag Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel). Diese sollen dazu dienen, die ersten Grundlagen zu schaffen für eine neue Volks- und Jugendmusikkultur. Sie sind geboren aus den verschiedensten Wünschen und der musikalischen Arbeit der Gegenwart.

Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde

RICHTLINIEN FÜR DIE MUSIKARBEIT DER NS-KULTURGEMEINDE

GRUNDSÄTZLICHES

Es kann nicht der Sinn einer nationalsozialistischen Kulturpolitik sein, die Musikpflege auf den reinen Konsumentenstandpunkt einzustellen. Wenn wir die Musik als Bestandteil unserer Kultur fassen und einsetzen, so ist zunächst die Fixierung eines Standpunktes notwendig. Welche Werke und welche Mittel stehen zur Verfügung? Wo sind sie einzusetzen? Die Menschen, die wir für die Musik erfassen wollen, sind in der Hauptsache Volksgenossen, die tagsüber in harter Arbeit stehen und körperlich aufs höchste angespannt sind. Diese können am Abend nicht mit »schwerer Kost« überfüttert werden, die sie doch nicht verstehen können. Wenn sie schon an die Musik herangeführt werden sollen, dann nur mit Werken, die ihnen eine gewisse Entspannung gewähren. Das heißt nicht, daß diese Musik seicht und banal sein muß. Es gibt aus der Vergangenheit und Gegenwart genug Werke, die leicht eingänglich und verständlich sind und trotzdem Erhebung und Unterhaltung vereinigen. (Die Suite ist die typische Spielform dieses Stils.) Damit ist nicht gesagt, daß wir uns einseitig auf die unproblematische Musik festlegen. Wir betrachten sie vielmehr nur als Ausgangspunkt unserer Arbeit, weil der unverbildete Mensch durch sinnvolle Erziehung mittels einer entsprechenden Programmgestaltung ganz von selbst die Vorbedingungen zum allmählichen Verständnis einer höher organisierten Musik empfängt. Dieser Weg führt vom Volkslied bis zur Sinfonie. Zwischen ihnen liegen alle Formen der unterhaltenden und absoluten Musik, an denen sich das Verständnis des Laien entwickeln kann.

DIKTATUR DER QUALITÄT

Auf keinen Fall kommt eine bloße Übernahme der Gepflogenheiten des bürgerlichen Musikbetriebes in Frage, der beispielsweise in den Sinfoniekonzerten vor eine ausgewachsene Sinfonie noch ein bis zwei Orchesterwerke und ein großes Violin- oder Klavierkonzert setzt. Eine solche Steigerung der äußeren Mittel, die meist mit einer Monstrebesetzung des Orchesters Hand in Hand geht, ist nur Ausdruck eines äußeren Luxus, den wir ebenso scharf und entschieden ablehnen, wie das ausgesprochene virtuosentum, das die künstlerischen Werte erst in die zweite Linie versetzt. Über die Begleiterscheinungen dieser überwundenen Konzertform, die zugleich als gesellschaftliches Ereignis mit obligater Modeschau aufgezogen wurde, ist kein Wort zu verlieren. Natürlich gab es auch Volkssinfoniekonzerte. Aber diese wurden von den Dirigenten vielfach nur als lästiges Anhängsel ihrer Tätigkeit betrachtet und in der Regel mit einer oder gar keiner Probe heruntergespielt. Wenn wir uns heute zu einer einfachen und schlichten Lebensform bekennen, so drückt diese Haltung allen Äußerungen des Lebens und damit auch dem Konzertwesen ihren Stempel auf. Unter Schlichtheit verstehen wir keinen Primitivitätskult, sondern wertbetonten Einklang von Werk und Wiedergabe. Die NS.-Kulturgemeinde stellt die *Diktatur der Qualität* als Grundsatz über ihre gesamte Arbeit. Einen Grundsatz, der jedes fruchtlose Experimentieren, aber auch jede Schluderigkeit ausschließt! Die kunstwertenden Abteilungen der NS.-Kulturgemeinde wachen verantwortlich darüber, daß dieser Grundsatz konsequent durchgeführt wird.

NACHWUCHS UND PREISAUSSCHREIBEN

Es ist selbstverständliche Pflicht jeder Kulturbewegung, den künstlerischen Nachwuchs nach Können und Verdienst herauszustellen. Wir glauben, daß wir die jungen Komponisten durch Auftragserteilungen besser unterstützen und führen, als durch *Preisausschreiben*, bei denen noch nie etwas Vernünftiges herausgekommen ist, weil sie die Teilnehmer durch die Aussicht auf einen möglichen Gewinn meist in ein Fahrwasser treiben, das sie ihre Persönlichkeit verleugnen läßt. Der bei solcher Gelegenheit erzielte Gewinn steht in keinem Verhältnis zu dem zwangsläufig herbeigeführten Kräfteverschleiß.

EINBAU DER CHORVEREINIGUNGEN

Was dem Komponisten das Preisausschreiben bedeutet, stellt für die Chorvereinigungen das *Wettsingen* dar. Der Unfug dieser Veranstaltungen sollte eigentlich mit der überwundenen liberalistischen Zeit begraben sein. Wenn man den Chören lohnende Ziele stellen will, soll man sie im Rahmen der großen Konzerte auftreten lassen. In dieser Umgebung haben sie die Gelegenheit sich zu bewähren. Die NS.-Kulturgemeinde wird jedenfalls unter den deutschen Chören eine nach künstlerischen Maßstäben vorgenommene Sichtung durchführen und die Chöre in die Konzertprogramme einbauen. Damit wird auch den Chören ein Auftrieb zur Steigerung der Leistung gegeben. Auch hier werden wir den Komponisten Hinweise und Aufträge erteilen. Es sei nur daran erinnert, wie sehr das vaterländische Lied und Chorwerk im argen liegt. Selbstverständlich setzen wir ein reifes handwerkliches Können der jungen Komponisten voraus. Soweit dieses noch nicht erreicht ist und Stipendien erforderlich sind, haben der Staat und die ihm unterstellten Institute helfend einzugreifen.

LAIENMUSIK

Eine wichtige Form volkstümlicher Musikpflege ist die Laiensingbewegung, die von der Jugend getragen wird. Wir sind der Meinung, daß die Hitler-Jugend berufen ist, auf diesem Gebiet zu führen. Die NS.-Kulturgemeinde wird sich beschränken auf tatkräftige Förderung und aktiven Einsatz der HJ. bei ihren Veranstaltungen.

PREISGESTALTUNG

Zur Preisgestaltung ist Grundsätzliches zu sagen: Die NS.-Kulturgemeinde geht zwar von dem Grundsatz aus, ihre Veranstaltungen so wohlfeil als möglich und erschwinglich für jeden Volksgenossen zu vermitteln. Sie lehnt es aber ab, eine Ramschpolitik zu betreiben, die seit jeher das Kennzeichen jüdischer Volksgebahrung war. Die Waren des täglichen Gebrauches unterliegen einem staatlich kontrollierten Preisschutz. Es besteht keine Veranlassung, diesen Preisschutz nicht auch der künstlerischen »Ware« zuteil werden zu lassen. Das instinktive Mißtrauen des Volkes gegen Schleuderware ist ein Gradmesser für den Wert oder Unwert einer Sache. Wie jede Arbeit ihres Lohnes wert ist, so kostet auch die Leistung des Künstlers ihren gerechten Preis.

Praktisch ist also zu fordern, daß sich jede Veranstaltung nach Möglichkeit selbst tragen muß. Wie bei Steuern und sozialen Abgaben jeder Volksgenosse nach der Höhe seines Einkommens belastet wird, sind auch die Eintrittspreise zu den musikalischen Veranstaltungen nach dem Einkommen zu staffeln. Der Verzicht auf jeden Gewinn gestattet hierbei von vornherein den Ansatz geringster Preiss ufen. Die angemessenen Eintrittspreise bewegen sich den Erfahrungen der NS.-Kulturgemeinde gemäß zwischen —,50 und 2 RM.

Das bei dieser Preispolitik angewandte »*Rollsystem*«, das auch den Inhabern billiger Eintrittskarten gute Plätze anweist, ist die Gewähr für einen gemeinschaftsbildenden Aufbau des Konzertbesuches. Auf jeden Fall halten wir fest an dem Grundsatz, daß

sich die Musikarbeit aus den Eintrittsgeldern nach Möglichkeit erhalten muß. Die Beitragsgroschen der arbeitenden Volksgenossen sind nicht für eine ziellose Subventionspolitik bestimmt. Mit dem kleinen Opfer, das die NS.-Kulturgemeinde für den Besuch ihrer musikalischen Veranstaltungen verlangen muß, erfüllt jeder Volksgenosse eine allen obliegende Verpflichtung gegenüber der deutschen Kultur.

AUFBAU DES KONZERTWESENS

I. Große Orchesterkonzerte unter Heranziehung der bestehenden Konzertorchester und Neuaufstellung oder Förderung von weiteren Orchestervereinigungen (Landesorchester usw.). Die Dirigentenfrage wird nach zwei Gesichtspunkten gelöst: Einmal Verpflichtung namhafter Kapellmeister aus Gründen der Orchestererziehung und der Besucherwerbung. Zum anderen: Herausstellen talentierter junger Dirigenten, um auch hier unserem Prinzip der Nachwuchsförderung treu zu bleiben. Die Ablehnung des bürgerlichen Konzertbetriebes einer exklusiven Schicht dokumentieren wir u. a. auch dadurch, daß wir die feudalen Konzertsäle verlassen und mit den Orchestern in die großen Versammlungsräume der Außenbezirke ziehen. Der Berliner Arbeiter, um nur ein Beispiel zu nennen, fühlt sich zu Hause in den Pharus-Sälen, in der Neuen Welt und im Saalbau Friedrichshain, während er sich in der Philharmonie oder der Singakademie durch das ihm ungewohnte »Miljöh« gehemmt fühlt. Wie die nationalsozialistische Bewegung ihre kämpferischen Ideen täglich in die Wohnbezirke der Werktätigen vorgetrieben hat, so tragen wir die kulturellen Werte des Dritten Reiches an die schaffenden Menschen heran. Wirtschaftlich gesehen bedeutet dieser Weg eine Verbreiterung unseres Wirkungskreises, damit eine intensive Steigerung der Besucherzahl, eine Verminderung der Nebenausgaben (Fahrspesen usw.) für die Besucher und schließlich die Möglichkeit, ein Konzert oftmals zu wiederholen. Durch die Möglichkeit der Wiederholung werden automatisch die Kosten der Veranstaltungen gesenkt, weil dieselbe Anzahl von Probestunden nun nicht mehr für ein Konzert, sondern für drei oder fünf Konzerte ausgenutzt wird.

II. Kammerkonzerte überall dort, wo geringere Besucherziffern oder zu große Entfernungen den Einsatz großer Orchester zu unwirtschaftlich gestalten. Vorgesehen sind von der NS.-Kulturgemeinde Orchester in der Stärke von 25 bis 32 Mann, eine Besetzung, die selbst eine stilgerechte Wiedergabe der Sinfonien von Mozart, Haydn, zum Teil auch Beethoven ermöglichen. Wir stellen an die Spitze dieser Orchester junge, auch pianistisch geschulte Dirigenten, die zum Beispiel ein Brandenburgisches Konzert von Bach vom Flügel aus zu dirigieren imstande sind. Der Einsatz dieser Kammerorchester gestattet die Ausschöpfung einer umfangreichen, bisher unerschlossenen Literatur konzertanter Musik aus der klassischen und vorklassischen Zeit, in der noch jeder Orchestermusiker die Möglichkeit hat, solistisch hervorzutreten.

III. Kammermusik: Hierbei denken wir weniger an die althergebrachte Form von Quartettabenden, sondern an eine Auflockerung und Erweiterung der Vortragsreihen durch Mitwirkung von Gesangs- und Instrumentalsolisten. In dieser Konzertgattung werden auch die wertvollen Schätze der Bläserliteratur ihrer unverdienten Vergessenheit entrissen werden.
Um das Verständnis für die aufzuführenden Werke von Anfang an zu wecken, werden wir nach Bedarf die einzelnen Werke und ihre Komponisten durch ganz kurze Einführungen, die vor den einzelnen Programmnummern gegeben werden, deuten lassen. Selbstverständlich kommt hier keine musikhistorische Fachsimpelei in Frage, sondern eine lebensverbundene, durch Anekdoten oder biographische Schlaglichter erleichterte Hinführung der Hörer zu dem aufgeführten Werk.

OPER

Die Oper ist als Kunstform für viele Menschen ein problematisches Objekt. Komplizierte Werke wie Wagners »Tristan« oder die Opern von Richard Strauß sind für den Anfang zu vermeiden. Den jedem Menschen verständlichen Zugang zur deutschen Oper vermittelt die Volks- und Spieloper, die wir im weitesten Sinne fassen, also von Webers »Freischütz« über den ganzen Lortzing bis zu Wagners »Meistersinger« als dem Gipfel der deutschen Volksoper. Auch hier betonen wir die Notwendigkeit einer Dezentralisation.
Ein mustergültiges Werkzeug besitzt die NS.-Kulturgemeinde in der »*Deutschen Musikbühne*«, die für die Verbreitung dieser Opern vorbildlich und richtungweisend arbeitet. Den gleichen Grundsatz, den die NS.-Kulturgemeinde in ihrer Konzertpolitik verfolgt: Hineingehen in das Volk, verwirklicht diese Spieltruppe in täglicher praktischer, erfolgreicher Arbeit.

MUSIKALISCHE WERTUNG

Für die künstlerische Programmgestaltung der NS.-Kulturgemeinde steht eine große Zahl von musikalischen Werken zur Verfügung. Voraussetzung ist eine künstlerisch hochstehende sowie weltanschaulich einwandfreie Auswahl, die sich sowohl auf die Werke der Vergangenheit wie die der Gegenwart und die fortlaufenden Neuerscheinungen zu erstrecken hat.
Im allgemeinen dürfen die bis zum Ausbruch des Weltkrieges entstandenen Tonschöpfungen als hinlänglich bewertet angesehen werden: hier kommt es im wesentlichen nur darauf an, vergessene oder zu wenig berücksichtigte Werke erneut bekanntzumachen, minderwertige oder undeutsche Kunst auszuscheiden. Was die *zeitgenössische Musik* betrifft, so lehnen wir alle nur spekulativen Experimente, die nicht aus der inneren Entwicklung unserer Musik hervorgegangen sind, als Erzeugnisse unfruchtbarer Eigenbrötelei ab. Ebenso unzeitgemäß ist jedoch auch eine ihrem Wesen nach ausgesprochen reaktionäre oder unpersönlich epigonenhafte Kunst. Die selbstverständliche Respektierung der künstlerischen Freiheit des Tonschöpfers sowie die Achtung vor der Überlieferung dürfen nicht zu Kompromissen nach der einen oder anderen Seite führen, die dem gesunden Wachstum einer neuen deutschen Musik im Wege stehen.
Viel mehr als bisher wird also die zeitgenössische Musik Raum zu beanspruchen haben. Die *dramaturgische Abteilung* wird das zeitgenössische Musikschaffen ständig beobachten, eingesandte Werke prüfen und ebenso wie alle anderen wesentlichen Neuerscheinungen den Konzertplänen einordnen. Darüber hinaus ist die Musikabteilung jederzeit bereit, Vorschläge für die Programmgestaltung zu machen, Auskünfte über Werke und Künstler zu erteilen und von Zeit zu Zeit auf bemerkenswerte neue Werke hinzuweisen. Für die *Oper und Operette* kommen die gleichen Grundsätze in Anwendung. Die mondän verkitschte, stofflich anrüchige Tanzoperette der abgeschlossenen Epoche hat keine Daseinsberechtigung mehr; die Zukunft gehört dem echten Singspiel und dem Volksstück. Die Entwicklung der Oper dürfte wieder mehr zur Spieloper oder zu phantastischen Stoffen hinführen. Auch hier wird die zeitgenössische Produktion energisch gefördert werden, wozu allerdings die Mithilfe der Bühnen in erheblich größerem Umfang als bisher erforderlich ist. Durch zeitgemäße Erneuerung älterer, musikalisch bewährter Opern und Operetten soll der Spielplan unserer Theater planmäßig bereichert werden. Die Größe der hier zu leistenden Arbeit kann freilich nur eine allmähliche Wandlung zur Folge haben, während auf dem Gebiete des Konzertes die Erneuerung schneller durchführbar ist und bereits in dieser Spielzeit in Erscheinung treten wird.

* RUNDFUNK-KRITIK *

BERLIN: Der Zyklus »*Junge Komponisten*« des Berliner Senders gewinnt die Bedeutung einer großzügig und beständig durchgeführten Propagandaaktion für die neue Musik, völlig die Verwirklichung dessen, was man vom Rundfunk als mächtigsten Vermittler zwischen Schaffenden und Volk in dieser Richtung zu fordern sich berechtigt hielt; und der Wert des Unternehmens wird nicht in Frage gestellt, wenn man das künstlerische Ergebnis nur mit Vorbehalt anerkennt, wenn man bezweifelt, ob das tiefe und unbedingte Einverständnis von Gebenden und Aufnehmenden, das als Wirkung zu wünschen, ja von einer großen und der Zeit genügenden Kunst unbedingt zu fordern wäre, schon irgendwo erreicht ist. Die weitere Frage, ob dieses Einverständnis auf dem Wege, den die junge Kunst einschlägt, überhaupt zu erzielen ist, würde ins Grundsätzliche führen; sicher ist, daß sie noch nichts bringt, was uns aus der geistigen Hörigkeit an unsere eigene Vergangenheit befreien könnte. Wir hören diese Kammersonaten, Divertimenti, Suiten mit Teilnahme und Billigung, aber doch nur wie einen gelegentlichen Ausflug in die Fremde, in der beruhigenden Gewißheit, uns bald zu der wahren, der alten Musik zurückwenden zu dürfen; und wenn wir nur den Maßstab der Lebenden anlegen, so hebt sich ein Stück wie *Pfitzners* Streichquartett op. 13 — das vortreffliche *Bruinier-Quartett* spielte es für den Berliner Sender — wie eine scharfgeprägte, vom Schicksal gezeichnete Gestalt aus der Vielzahl der neueren, gar zu gleichmäßig gebildeten ab. Das ist nur zum Teil die unwägbare Wirkung der Persönlichkeit, zum Teil aber solche der Richtung und des Wollens; ob die von instrumentaler Konzertierfreude eingegebenen, in der Luft des Ateliers entwickelten Formen der Jüngeren einmal die Inhalte der Zeit in sich fassen werden, ob sie als Symbol dieser Inhalte fortbestehen werden, ob nicht vielmehr das harte tragische Pathos einer kommenden großen Kunst sie zersprengen müßte, ist zumindest zweifelhaft, womit denn freilich auch ihr formaler Wert, ihre Bedeutung als vorbereitende Aufbauarbeit zu späterer Vollendung, von neuem in Frage gestellt wäre.

Im einzelnen — man kann nicht anders als die Namen und persönlichen Besonderheiten gegenüber dem Eindruck der Richtung, des Gemeinschaftsmomentes, zurückstellen — nennen wir *Kurt Fiebigs* nicht zum erstenmal gesendetes Streichquartett, das auch bei öfterem Hören wieder fesselt und besonders in den beiden Mittelsätzen durch glückliche Einfälle sich merklich über die Ebene des Kunsthandwerks erhebt. Eine dreisätzige Klaviersonate, im ersten Satz noch energisch und wirkungsvoll zusammengefaßt, verliert sich später in Monotonie, die zu selten von schärfer gezeichneten Einzelheiten unterbrochen wird. *Karl Gerstbergers* Streichquartett op. 11 in c-moll fehlt es nicht an Einfällen von ansprechender Natürlichkeit noch an gewinnenden Empfindungszügen, wohl aber an einer durchgehenden inneren Bindung; auch die abschließende Doppelfuge, zwar gut entwickelt, kommt nicht zum völlig zwingenden Ende. *Heinz Schuberts* Kammersonate für Violine, Bratsche und Cello besitzt diese formale Rundung in viel höherem Maße; im langsamen Satz, der eine Choralmelodie verarbeitet, verdichtet sich die innere Spannung, der breit ausgeführte fugierte Schlußsatz läßt nichts vermissen als einen gelegentlichen Aufschwung aus der temperierten Gleichmäßigkeit des inneren Ablaufs. Noch stärkeren Erfolg hatte des Komponisten concertante Suite für acht Instrumente, ein durchaus erfreuliches Stück heiterer Spielmusik, das der Deutschlandsender in schöner Ausführung brachte. *Ottmar Gerster*, als Begabung hier zweifellos an erster Stelle stehend, war mit Liedern und Kammermusikwerken vertreten. Sein Stil ist aus guten Grundlagen des Einfalls und des Könnens entwickelt, charakteristisch bleibt jedoch eine gewisse Oberflächlichkeit, die eine tiefere Teilnahme des Hörers ausschließt; nur ein fünfsätziges Divertimento für Violine und Bratsche, ein klug disponiertes Stück von feiner und besonderer Erfindung, kam in der Wiedergabe *Grete Ewelers* zu starkem Effekt.

Außer *Armin Knabs* schon bekannten Liedern sandte der Berliner Sender eine Folge von Michelangelo-Liedern von *Edmund Schröder*, deren Entstehung schon zwanzig Jahre zurückliegt; sie sind etwas gleichartig im Ausdruck, ohne aber darum den Hörer zu ermüden, und vermitteln Wort und Gehalt der Dichtungen in höchst ausdrucksfähiger Deklamation. Vom Deutschlandsender hörte man einige liebenswürdige, fein gearbeitete Kinderlieder von *Walter Jentsch*, die den häufigen Ton peinlicher Künstlichkeit, einen Erbfehler dieser Gattung, aufs glücklichste vermeiden.

Orchesterkonzerte

Dem Andenken *Max von Schillings*, dessen Todestag auch durch eine Kammermusiksendung mit dem Streichquintett op. 32 gefeiert wurde, widmete *Otto Frickhoeffer* eine Aufführung der sinfonischen Phantasie »Meergruß« und der seltener gespielten Zwiegesänge aus Goethes Westöstlichem Diwan; der idealistische Schwung der Musik kam voll zur Entwicklung, der Orchesterklang war flüssig und durchsichtig. *Max Trapps* klangschönes Notturno schloß die Sendung ab. Höchst dankenswert ist die betonte Fürsorge, die der Dirigent dem Werk *Carl Maria von Webers* zugewendet, vor allem darum, weil sie bitter notwendig ist; denn es ist beschämend, daß jeder den Meister als einen der deutschesten im Munde führt, daß aber sein Gesamtwerk dem großen Publikum bis vor kurzem so gut wie unbekannt war. Das geistvolle Andante und Rondo ongarese für Fagott und Orchester erklang in charakteristischer Ausformung; nicht ganz gleich geriet das Konzertsück, dessen leichten Brio die Pianistin *Annemarie Heyne* mit zu starken Akzenten beschwerte. Schumanns rheinische Sinfonie, klar im einzelnen wie im ganzen Aufbau, entbehrte etwas der Wärme und inneren Gelöstheit, die uns als untrennbarer Bestandteil dieser Musik gilt. Am Tage der Beisetzung des Reichspräsidenten endlich sandte man ein feierliches Konzert, dessen Programm sich auf Brahms' dritte Sinfonie und ein überraschend wirkungsstarkes Chorwerk »An die großen Toten« von *Wilhelm Berger* stützte. Das Orchester des Deutschlandsenders musizierte unter *Edwin Lindner* und *Ernst Kirsten;* der erste gab ein warm und lebendig gestaltetes Programm klassischer und romantischer Werke, der andere eine Folge von Beispielen tragischer Musik, die in Franz Liszts großartig dekorative Tassodichtung ausmündete.

Der »Ring« aus Bayreuth

Im Schwerpunkt aber stand die hier nicht näher zu besprechende Übertragung des vollständigen »Ringes« aus Bayreuth, in der die vorbereitenden Wagner-Sendungen des Rundfunks gipfelten; das Mikrophon vermittelte eine Abspiegelung dieses ungeheuren, von mystischen Urkräften bewegten Theaters, deren Eindruck gewaltig genug war, um den Versuch der Vervielfältigung der reinsten Gestalt dieses Werkes in hohem und kaum zu erwartenden Maße gelungen erscheinen zu lassen.

Werner Oehlmann

KÖNIGSBERG, Pr.: Der Ostmarken-Rundfunk hatte sich auch in den sommerlichen Tagen, seiner Kulturmission wohlbewußt, der heimatlichen Musikproduktion angenommen. In einer Wochenendvesper hörten wir ein neues Werk von *Herbert Brust*, der vielfach tiefempfundene Religiosität mit starken Heimatstönen zu vereinen weiß. Mochten die kürzlich aufgeführten *»Fischertänze«* den Komponisten ein gutes Stück in der auch auf schlichte Weise darzustellenden Naturalistik vorwärts gebracht haben, so brachten die *»Gottessprüche«* für Bariton und Orgel ernstes, stark melodiös ansprechendes Gedankengut in zwingender Formgestaltung. Komplizierter zu erfassen war vierhändige Klaviermusik von *Hugo Daffner*. Sein Schaffen zeigt sich hier von leichter sich gestaltender Linienführung, die in dem klaren Klaviersatz von dem Komponisten und *Margarete Schuchmann* ausdrucksvoll herausgearbeitet wurde. Sehr verdienstvoll war eine Erinnerungsfeier an den vor 20 Jahren kurz vor Ausbruch des Weltkrieges verstorbenen langjährigen Königsberger Opernkapellmeister *Paul Frommer*. Seine Bedeutung wurde aus Gesprächen älterer Orchestermusiker so recht offenbar, ein überreiches Arbeitsleben in den Sielen eines Provinzopernbetriebes, dessen Höhen und Tiefen er zu erfüllen wußte, von prächtig ausgearbeiteten Ring- und Parsifal-Aufführungen bis zum sommerlichen Bürodienst, der ihn sogar zur Auszahlung der Gagen verpflichtete. Daß er auch Komponist gewesen ist und einige seiner leichtgeschriebenen Stücke sich ehedem großer Beliebtheit erfreuten, mußte man sich erst wieder erinnern. Neben einigen Liedern erfreute eine hübsche *Serenade* für Harfe, Violine und Violoncello mit ihren zarten Klangfarben das Ohr. Die Melodien waren süß und voller inneren Wärme, wie die der südländischen Opernwerke, deren schwunghafte Kraft er am meisterhaftesten darzustellen vermochte.

Hermann Güttler

DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART

KONZERT

BERLIN: In der Eosander-Kapelle (Charlottenburger Schloß) spielte Dr. *Martin Fischer* auf der Schnitger-Orgel folgende Werke: Eine wenig überzeugende Arbeit von *Sigfrid Walther Müller*, Präludium und Fuge G-dur, op. 26, 2. Um so höher war die dreisätzige »Kleine Partita« von *Johann Nepomuk David* (über »O Welt, ich muß dich lassen«) zu veranschlagen. Dagegen wertvoll: *Hermann Schroeders* »Kleine Präludien und Intermezzi« op. 9, sowie *Ernst Peppings* viersätzige Partita über »Wer nur den lieben Gott läßt walten«. *Conrad Becks* »Sonatina« (mit einer Passacaglia) ist ein ausgesprochenes Effektstück, aber sehr dämonisch und orgelmäßig-virtuos. Wenn man will, kann man die beiden Erstgenannten in einen gemäßigten Flügel eingruppieren, verlegt bei Breitkopf & Härtel. Die drei letzteren, gedruckt bei Firma Schott, sind fortschrittlicher. *Alfred Burgartz*

ESSEN: Das künstlerische Gesicht des jüngst vergangenen Konzertwinters wurde von dem an *Max Fiedlers* Stelle berufenen *Johannes Schüler* neugeprägt. Die Sinfoniekonzerte Schülers zeichnen sich durch eine stilistisch feinsinnige, vielseitige Auswahl und einen geschickten Aufbau aus, der unaufdringliche Publikumserziehung mit hoher, einheitlicher künstlerischer Linie verbindet. Seine Interpretationen sind primär von dem unbedingten Willen getragen, dem Werk zu dienen, seine Wirkung ganz aus den in ihm beschlossenen Möglichkeiten zu gewinnen. Diese Haltung dem Werk gegenüber verbindet so disparat erscheinende Einstellungen wie die leidenschaftlicher Hingabe und die objektiver, oft auch kühler Distanzierung mit synthetischer Kraft. Dabei ist eine gewisse »Objektivität« das vorherrschende Element, bedingt vor allem durch Schülers Streben, feinste Details des Musikalischen in sorgfältiger Probenarbeit herauszufeilen. Kammermusikalisches der Vorklassik und der Neueren steht ihm daher am nächsten, herüberreichend von Gabrielis »Sonata pian e forte« über Concertomusik Vivaldis und Bachs und Sinfonien des Dreigestirns Mozart, Haydn und Ph. Em. Bach hin zu Serenaden Wolfs und Regers und einem zwiespältigen Divertimento Max Trapps. Daneben stand großangelegte Sinfonik (die Dritte Bruckners, Borodins Zweite zumal und Liszts Faust-Sinfonie), deren Geschlossenheit mehr durch ausgeprägten Formsinn als Pathos erreicht wird. — Die Zusammenarbeit zwischen dem Städtischen Orchester und dem Chor des Essener Musikvereins (jetzt: »Städt. Musikverein«) wurde enger gebunden und so die Basis zur Bewältigung schwieriger Aufgaben (Verdis Requiem, Bruckners f-moll-Messe) verbreitert. Markante Stationen auf diesem Weg waren die Uraufführungen von *Hermann Erpfs* Chorhymne »Himmlische Ernte« und der »Passionskantate« *Hans Wedigs*. Gerade bei Wedig, der einen technisch schwer erschließbaren und auch dem Hörer sich nicht leicht erschließenden Stil schreibt, dokumentierte sich das, was das neue Essener Musikleben unter Schüler zu leisten vermag, am eindeutigsten. Repräsentative Bestätigung dessen war ein vollkommen gerundetes Konzert, das den 65jährigen *Hans Pfitzner* mit Aufführungen seiner cis-moll-Sinfonie, des Es-dur-Klavierkonzerts (das Pfitzner selbst dirigierte) und der Kätchen-Ouvertüre feierte. *Wolfgang Steinecke*

FREIBURG i. Br.: Das Freiburger Kammertrio für alte Musik: *Edgar Lukas*, *Ernst Duis* und *Johannes Abert*, das durch seine Konzertreisen in Deutschland, Schweden, Holland, Schweiz und Italien sich einen wohlverdienten Namen gemacht hat, spielte an fünf Abenden Hausmusik des Barock, weltliche Musik der Renaissance, Kirchenmusik der Renaissance, weltliche Musik des Mittelalters und Hausmusik des 15. bis 17. Jahrhunderts. Die Darstellung dieser Musik auf alten, historischen Instrumenten wie Cembalo, Laute, Blockflöten, Violen und Posaunen vermittelte weitgehend den Wesenskern dieser versunkenen Musik, die gleichwohl noch starke Lebenswerte aufweist. Daß man die Konzerte in Räumlichkeiten abhielt wie dem Kaufhaussaal und der früheren Klosterkirche des Augustinermuseums, gab den Veranstaltungen einen würdigen Rahmen. Zur kirchlichen Musik der Renaissance gab *Dr. Bruno Maerker* eine wissenschaftlich gut fundierte Einleitung; auch leistete er mit seinem von ihm selbst zusammengestellten Kammerchor Vorzügliches. *Ernst Kaller*, der Leiter der Orgelklasse des Musikseminars der Stadt Freiburg spielte auf einem Portativ, dessen Register nach seinen eigenen Angaben erstellt waren. — Im ehrwürdigen Bau des Freiburger Münsters hat der Organist Ernst Kaller

wieder seine regelmäßigen Orgelkonzerte aufgenommen. Die bisherigen Konzerte brachten Werke von Buxtehude, Scheidt, Pachelbel, Frescobaldi, Titelouze, Muffat, Zipoli und Couperin. Ein Konzert war ausschließlich Orgelkompositionen von Johann Sebastian Bach vorbehalten. Die meisterhafte Technik und die überaus sensible Registrierkunst Kallers zeigten ihn als berufenen Interpreten.

Rudolf Sonner

HAMBURG: Ein interessantes und anregendes Austauschkonzert deutscher und südamerikanischer Musik gab Einblick in das musikalische Schaffen eines Erdteiles, das in Deutschland noch wenig bekannt geworden ist. Dirigent des Hamburger Staatsorchesters war *Burle Marx* aus Rio de Janeiro, der, Schüler von Reznicek und Weingartner, in seiner Heimat tatkräftig für deutsche Musik, für den Ausbau der Musikpflege nach deutschem Vorbild wirbt. Was man an nationalen Kompositionen hörte, zeigte fast ausschließlich starke Verbundenheit mit der Atmosphäre und Klangkultur des romanischen Mutterlandes, aber auch, aus dem Erdboden des neuen Kontinents schöpfend, schon vielfach ein Vordringen zu selbständigen Gefühls- und Stimmungsfarben. Das äußert sich weniger in der Neugestaltung der musikalischen Sprache selbst, als in Unwägbarkeiten des Ausdrucks, des Kolorits, im Impuls eines zwar romanisch sensiblen, aber bodenständig gekräftigten Rhythmus, verborgenen Melancholien, wechselnden Licht- und Farbenbrechungen. Unmittelbarkeit des Ausdrucks, Stimmung, suitenhafte Haltung, bald salonhaft, bald hintergründig, oft von eigener Schönheit durchwirkt, herrscht vor. Den nationalen Sondergehalt kann wohl nur derjenige ganz erfassen, der das Land genau kennt. Man kann ihn aber etwa ahnen, wenn man an das Werk des Grafen Hermann Keyserlingk über Südamerika denkt. Auch in diesem Sommer veranstaltet man die Serenadenabende im Rathaushof mit dem Kampfbundorchester (Leitung *Konrad Wenk*). Man brachte Mozart (»Kleine Nachtmusik«), Beethoven (Ballettmusik aus den »Geschöpfen des Prometheus«), die »Genoveva«-Ouvertüre von Schumann und als neuzeitliche Gabe eine kleine stimmungsvolle einsätzige Serenade von *H. F. Schaub* (Hamburg), die im warmen süddeutschen Kolorit, im traulich idyllischen Klang der Musik — man könnte an irgendein sinniges deutsches Märchen denken — unmittelbar zum Empfinden der Hörer sprach.

Max Broesike-Schoen

OPER

BERLIN: Die *»Deutsche Musik-Bühne«* gastiert für die NS.-Kulturgemeinde in der NS.-Gemeinschaft »Kraft durch Freude« im Theater am Nollendorfplatz. Eröffnung mit einem problematischen, aber immerhin höchst sehenswerten *»Fidelio«*, auf den expressionistische Regiegrundsätze angewendet wurden. Vielleicht hatte man die Absicht, auf diese Weise einmal die veralteten pathetischen Operngebärden beiseite zu schieben und das Revolutionäre, Visionäre und Soziale aus diesem Beethovenschen Menschheitswerk herauszuholen. Beethoven verträgt aber nicht Experimente! Roccos Stube, wo die »opéra comique« in veredeltster Form herrschen soll, wirkte wie ein kalter Wasserstrahl ernüchternd. Rocco, sonst ein freundlich-ängstlicher Greis (der müde und gebrechlich ist und deswegen einen Eidam sucht), konnte seiner Tracht und dem kurzgeschorenen Haar nach Befehlshaber einer Arbeitsdienstformation sein. Pizarro, begleitet von überspitzt gedrillten Soldaten, zeigte sich in offenkundiger Napoleon-Maske. Die Gefangenenszene, ganz ekstatisch aufgefaßt (mit einem allerdings erschütternden eisgrauen Bühnenbild von *Reinking*), erinnerte an Stücke von Brecht, um nicht zu sagen Toller. Marzelline war keine Soubrette, sondern lyrisch-elegisches Weib. Wir nennen von den Sängern *Haidi Heitmann* (eine nicht ideale Leonore, sie hat bestimmt eher komische Begabung, wie aus einer Statistenrolle im »Wildschütz« sichtbar!), *Hans Bopp* (Pizarro), *Christine Drechsler* (Marzelline).
Anschließend wurde der *»Wildschütz«* von Lortzing gegeben. Diese Aufführung hatte einen einzigartigen »Spiel«-Ton und durfte sich mit besten Aufführungen im Staatstheater mit ihren Stars messen. Die Regie bekundete einen Wirbel neuer Einfälle. So das gräfliche Antichambre, eingestimmt auf »Isadora Duncan im Vormärz«. *Hofmannsthal* mit seinem literarischen »Rosenkavalier« konnte davor erblassen. In *Hans Müller* besitzt die Truppe einen stimmlich und darstellerisch köstlichen Schulmeister Baculus. Der Haushofmeister *Pankratius* (in seiner Maske nach Sophokles frisiert) sächselte. Und keineswegs wurde dabei die Herzenswärme und Feinheit der Lortzingschen Musik verdorben. Ge-

samtleitung hatte *Rudolf Scheel.* Neben ihm *Friedrich Ammermann.* Der neue Dirigent, Dr. *Hans Schmidt-Isserstedt,* ist Vollblutkünstler, und wir erwarten seine aufsteigende Laufbahn. *Alfred Burgartz*

ESSEN: »*Aufbau des Volkstheaters*« heißt das Jahrbuch, das von der künstlerischen Arbeit der Essener städtischen Bühnen im verflossenen Spieljahr Rechenschaft ablegt. Es darf mit gutem Recht so heißen, denn was hier in gemeinsamer Arbeit Intendant *Noller,* Musikdirektor *Schüler* und Opernregisseur *Völker,* ihnen zur Seite die Bühnenbildner Gliese und Sträter, leisten, liegt — verstärkt und begleitet durch die gleichgerichtete Arbeit des Schauspielhauses — durchaus zielstrebig auf dieser Linie. Eine Linie, »klassisch«-romantisch bezeichnet durch »Lohengrin«, »Freischütz« und »Undine« etwa, charakteristisch belegt durch volkstümliche Opern wie »Königskinder« und »Waffenschmied«, im musikalischen Experiment noch steckenbleibend in dem »*Deutschen Frühlingsspiel*« von *Karlheinz Gutheim* (Ballett-Uraufführung), besonders herausgearbeitet auf dem Gebiet der heiteren Volksoper, für das — mehr als Brandts-Buys' »Schneider von Schönau« — die uraufgeführte »Madame Liselotte« *Ottmar Gersters* eine Bereicherung bedeutete. Die »klassische« heitere Oper größeren Formats erfährt in diesem Rahmen neue Verlebendigung: neben der repräsentativ erstaufgeführten »*Arabella*« Strauß' eine Neueinstudierung des »Figaro«, die musikalische Beschwingtheit (Schüler) mit einer von revolutionären Impulsen getragenen, in Einzelheiten allerdings noch anfechtbaren Inszene (Völker) verband. Schöne Erfüllung dieser Arbeit, Gipfelung und Beschluß der Spielzeit eine Erstaufführung von Verdis humorüberglänztem Alterswerk »*Falstaff*«, die den subtilen Organismus dieser Oper bis in feinste Verästelungen hinein musikalisch und szenisch (Schüler und Völker) mit selten erlebter Intensität nachbildete. — Logische Fortführung solcher Winterarbeit bedeutete es, wenn die Oper für eine kurze Sommerspielzeit ins Essener Waldtheater hinauszog. Denn die Einrichtung dieser Waldoper war sozial bedeutsam nicht nur, weil sie den Künstlern über den spiel- und honorarfreien Monat hinüberhalf, sondern auch, weil hier breiteste Volksschichten an Aufführungen des »*Freischütz*« und der »*Preziosa*« Webers beteiligt wurden. In der Inszenierung der von *Rischner* und *Creuzburg* musikalisch betreuten Aufführungen hatten Wolf Völker und Alfred Noller intuitiv einen volkstümlich-lebendigen Freiluftstil getroffen, der selbst den Preziosatext des alten Pius Alexander Wolff kraftvoll zu erneuern fähig war.

Wolfgang Steinecke

FREIBURG i. B. Unter der Leitung von *Wilhelm Franzen* wurden »*Die neugierigen Frauen*« von Wolf-Ferrari erneut in den Spielplan aufgenommen. Seit langem hörte man wieder einmal eine geschlossene Ensembleleistung. Das Orchester brachte die reich strömenden Melodien dieses Werkes mit künstlerischer Reife zu Gehör. Als Festveranstaltung zur *Richard-Strauß-Feier* fand das Musikdrama »*Salome*« unter dem musikalischen Oberleiter *Franz Konwitschny* eine effektvolle Aufführung. Den Herodes sang Kammersänger *Fritz Windgassen* vom Württembergischen Staatstheater Stuttgart. Seine gesangliche und schauspielerische Auffassung dieser Rolle fesselte von Anfang bis zu Ende. *Edith Maerker* in der Titelrolle ersang sich ungeteilten Beifall. In neuer Inszenierung brachte man vor Saisonschluß noch den »*Trompeter von Säckingen*« heraus. Die musikalische Leitung hatte *Wilhelm Franzen. Arthur Schneider* glaubte die Zugkraft dieser Spieloper erhöhen zu müssen, indem er seiner Inszenierung einen überstarken Revuecharakter verlieh, der haarscharf an der Grenze des Kitschigen verlief. Als würdigen Abschluß der Spielzeit 1933/34 gab das Freiburger Stadttheater den gesamten Ringzyklus von Richard Wagner. Bei dieser Gelegenheit wurde offenbar, einmal, daß verschiedene Fachrollen überhaupt nicht besetzt werden können, und dann, daß das einheimische Personal zum großen Teil den künstlerischen Anforderungen dieses deutschen Werkes nicht in vollem Maße gewachsen ist. So waren bereits für das Vorspiel »Rheingold« zwei Gäste: *Karl Laufkötter* als Mime und *Ina Gerhein* als Erda und Floßhilde verpflichtet worden. Auch »Walküre« brachte verschiedene Gäste. Die Sieglinde hatte *Wally Brückl* vom Staatstheater Stuttgart übernommen. Sie gab ihrer Rolle vornehmste gesangliche Gestaltung. Erfreulicherweise war es auch diesmal wieder gelungen, für das Heldentenorfach den Kammersänger *Windgassen* zu bekommen. Seine dramatische Schlagkraft, gepaart mit einer angeborenen Musikalität, ließen seinen Siegmund zum großen Erlebnis werden. *Else Link*

als Gast verlieh ihrer Brünhilde den Einschlag reifer Weiblichkeit. Den Titelhelden in »Siegfried« verkörperte wiederum *Fritz Windgassen* mit derselben Leuchtkraft der Stimme und charaktervollen Darstellung; ebenso auch in »Götterdämmerung«. Ihm zur Seite wirkte *Else Link* als Brunhilde.
Wenn der musikalische Oberleiter *Franz Konwitschny* in dieser Spielzeit nicht alle seine Pläne hat realisieren können, so liegt das nicht an ihm. Man kann das beruhigende Gefühl haben, daß ein Mann das Steuer in die Hand genommen hat, der endlich einmal mit weitem Blick sich um die Voraussetzungen und Möglichkeiten des hiesigen Musiklebens kümmert, so daß zu erwarten ist, daß die kommende Spielzeit seine Fähigkeiten erst voll entfaltet. *Rudolf Sonner*

KARLSRUHE: Intendant Dr. *Thur Himmighofen* nimmt nicht nur darauf Bedacht, das künstlerische Leistungsmoment auf der Karlsruher Bühne zu heben, sondern bringt auch sein künstlerisches Ensemble in eine große Anzahl von Städten und Städtchen der nahen Pfalz und Mittelbadens. Die Belegschaft der Bergwerke in Gaggenau hat in richtiger Erkenntnis der Aufgaben der Landesbühne dem Landestheater einen Theaterzug gestiftet, damit auch an Orten gespielt werden kann, die sonst nicht erreichbar sind. Der einheimische Komponist *Arthur Kusterer* hat sich mit einer neuen Oper »*Was ihr wollt*« auf dem ihm eigensten Gebiet der komischen Spieloper vorgestellt. Den Text hierzu hat Kusterer nach der Schlegelschen Übersetzung des Shakespearischen Lustspiel selbst eingerichtet. Die Schwierigkeit, Shakespeare in Musik zu setzen, hat Kusterer in köstlicher Weise gelöst, da er sich in keine Stilrichtung einzwängen läßt. Rondo und Liedsätze wechseln mit großartig durchgeführten Kanons und freien Stilformen ab. *Jos. Laubach*

TRIER: Da der erste nationalsozialistische Intendant des Theaters, *Fritz Kranz*, erst zu vorgerückter Jahreszeit bestätigt wurde, hatte er es nicht leicht, ein auf seine Absichten abgestimmtes Personal zu verpflichten. Daher beeinflußte die Ungleichmäßigkeit in der Besetzung der Hauptfächer die künstlerische Durchführung des Repertoires. Von acht Opern, die insgesamt 55 Wiederholungen erlebten, ragten »Freischütz«, »Aida« und »Don Juan« über den Durchschnitt hinaus. Dank den vom neuen Staate geschaffenen Organisationen hatten weiteste Bevölkerungskreise Anrechte gezeichnet. *Ferdinand Laven*

WEIMAR: Dem Opernspielplan des Deutschen Nationaltheaters haftete in der vergangenen Spielzeit eine gewisse Sterilität an. Gründe dafür gab es genug; zuletzt kam noch eine schwere Erkrankung des Generalmusikdirektors Dr. *Ernst Nobbe* hinzu, die sogar die versprochene Gesamtaufführung des »Rings« um die »Götterdämmerung« brachte. Eine Großtat bedeutete die erstmalige Darbietung der Oper »*Heirat wider Willen*« von *E. Humperdinck*, dessen Name auf immer durch die Uraufführung von »Hänsel und Gretel« (1894 durch R. Strauß) mit Weimar verbunden ist. Dr. Nobbe erwies sich u. a. in »Figaros Hochzeit« als erlesener Mozart-Dirigent; *Paul Sixt* zeigte z. B. bei der »Entführung« und bei »Rigoletto« hervorragende Führereigenschaften. Die Verpflichtung von *Hans Springer* (Inszenierung und Spielleitung) und *Robert Stahl* (Bühnenbild) bedeutet einen Gewinn für Weimar. Des 70. Geburtstages von *Richard Strauß*, der fünf seiner fruchtbarsten Jahre (1889—1894) in Weimar verbrachte, gedachte man mit einer Morgenfeier, einem Platzmietkonzert und der gelungenen Aufführung der seichten, unzeitgemäßen Oper »Arabella«. *Otto Reuter*

ZOPPOT: Das 25jährige Bestehen der Zoppoter Waldoper wurde mit festlichen Aufführungen der »*Meistersinger*« und »*Walküre*« begangen. Leider verursachte an den ersten Tagen regnerisches Wetter vielfach Störungen. Die Eröffnungsvorstellung mußte sogar vor dem zweiten Akt abgebrochen und am nächsten Tag zu Ende geführt werden. In den »*Meistersingern*« war es vor allem die »Festwiese«, die auf der weiträumigen Waldbühne in der lebendigen Inszenierung des zum Generalintendanten ernannten *Hermann Merz* eine sehr starke Wirkung ausübte. Alle übrigen Szenen müssen mit einem gemeinsamen Schauplatz auskommen, der die Kirche mit den Häusern von Pogner und Sachs verbindet. Der erste Akt spielt auf dem Vorplatz zur Kirche, die Schusterstubenszene *vor* dem Hause Sachsens. Gewiß sind dies gefährliche Kompromisse, die aber doch durch die Fülle schöner Eindrücke aufgewogen werden.
Für den ganzen deutschen Osten bedeutet es immer ein Ereignis, Wagner-Werke in so hervorragender Besetzung zu hören. An erster Stelle stand der charaktervolle, stimm-

prächtige Sachs *Ludwig Hofmanns*. Bezaubernd das unkonventionelle Evchen *Rosalind v. Schirachs*, während die lyrische Stimme *Paul Kötters* (Hamburg) für den Stolzing nicht ganz das Richtige war. Ein Meisterstück der Beckmesser *Hermann Wiedemanns* (Wien), ein wirklich singender Beckmesser. Auch *Hospachs* Pogner, *Fleischers* Kothner und *Jökens* David verdienen Erwähnung. Szenisch kommt die »*Walküre*« einer Darstellung auf der Naturbühne mehr entgegen. Es ergaben sich durch riesige Felsaufbauten wirksame Bilder, in manchem eine Steigerung über das im Theater Erreichbare. So vor allem die Szene der Walküren, wo auch das Gesangliche wie in keinem geschlossenen Theater zur Geltung gelangte. *Fritz Wolffs* jugendlicher Siegmund und *Göta Ljungbergs* Sieglinde führten den ersten Akt zu hinreißender Höhe. Großartig der kraftvolle Wotan *Hofmanns*, eine überaus fesselnde Brünnhilde: *Nanny Larsén-Todsen*. Dazu noch *Adolph Schoepflin* (Karlsruhe) als Hunding und *Margarete Arndt-Ober* als Fricka. Dirigent dieser, wie der ersten »Meistersinger«-Aufführung, war *Robert Heger*, der musikalisch saubere Ausarbeitung mit dramatischem Atem verband.

Heinz Heß

* KRITIK *

BÜCHER

LEOPOLD REICHWEIN: *Bayreuth, Werden und Wesen der Bayreuther Buhnenfestspiele. Kulturgeschichtliche Monographien, Band 19.* Velhagen & Klasing, Bielefeld und Leipzig.

Im Rahmen der bekannten Monographien bei Velhagen & Klasing schreibt der Wien-Bochumer Dirigent über Bayreuth eine knapp und mit Geschick übersichtlich gefaßte Darstellung vom Schaffen Wagners und der aus ihm sich notwendig ergebenden Aufgabe des Festspielhauses. Reichliche Bildbeigaben schmücken das aus, was Reichwein über Sinn und Sendung Bayreuths zu sagen hat. Seine dialektische Art läßt ihn allerdings da, wo er zum Schluß über »Bayreuth in Deutschlands Zukunft« spricht, in eine gefährliche Ausschließlichkeit verfallen; die Wiener Klassiker, vor allem Beethoven als Vorläufer und in heldischer Gesinnung Verwandten Wagners erkennt er an, aber J. S. Bach wird schon auf eine verdächtige Art und Weise berührt, zu der ein früherer Aufsatz Reichweins einen nicht sehr erfreulichen Kommentar abgeben kann. Es sollten sich gerade in solchen auf volkstümliche Wirkung eingestellten Werken derartige Methoden vermeiden lassen, die Richard Wagner nicht größer, wohl aber unsere mannigfaltige deutsche Musik in ihrer Geltung im Volke ärmer machen können.

Alfred Brasch

BAYREUTHER FESTSPIELFÜHRER 1934. *Im Auftrage der Festspielleitung herausgegeben von Otto Strobel.* Verlag der Hofbuchhandlung Georg Niehrenheim, Bayreuth.

Der traditionelle »Festspielführer« hat seit der Herausgeberschaft des Wahnfried-Archivars *Otto Strobel* zweifellos einen spürbaren Auftrieb und Antrieb nach der populär-*wissenschaftlichen* Seite hin bekommen. Wertvolles hat er dem Festspielpublikum immer bieten können; aber nicht immer früher auch dem Fachmusiker so viel Anregendes wie jetzt. Dazu zählen im vorliegenden Bändchen natürlich wieder in erster Linie die Beiträge von *Alfred Lorenz* (»Die Orchestereinleitungen der Festspiel-Werke 1934«), *Otto Baensch* (»Beethoven und Wagner«), *Hans Alfred Grunsky* (»Form und Erlebnis«), auch *Karl Wörner* (»Die Evolution als gestaltendes Prinzip des ‚Rheingold'-Vorspiels«) und andern; zumal auch des Herausgebers selbst, der unbekannte Wagnerbriefe an Ludwig II. zugänglich macht und über die Geschichte eines kompositorisch nicht benutzten thematischen Einfalls von Wagner (»Das ‚Porazzi'-Thema«) plaudert. Entbehrlich sind dem modernen Bayreuth-Pilger wohl nachgerade novellistische »Charakter«-Bilder, wie die »Abrechnung« von Zdenko v. Kraft. — Im übrigen hat der Führer die alte Fülle und den alten Gebrauchswert, der, wie gewohnt, durch das Künstlerverzeichnis, die reiche Bebilderung und den umfangreichen verkehrstechnischen Teil garantiert ist. Er wird den Besuchern der diesjährigen Zyklen die besten Dienste geleistet haben.

Walter Abendroth

GESCHICHTE DES ORGELSPIELS UND DER ORGELKOMPOSITION von Prof. Dr. GOTTHOLD FROTSCHER. *Lieferung 7 (S. 385 bis*

448). Eine Tafel in Lichtdruck. Preis der Lieferung 1,85 RM. Das Werk wird in etwa 17 Lieferungen vollständig. Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.

Wenn Überzeugungskraft und Selbstverständlichkeit der Disposition ein Gradmesser für die Stoffbeherrschung sind, so wird gerade durch diese Lieferung Frotscher ein glänzendes Zeugnis ausgestellt. Nach lückenloser und umsichtiger Fundierung (vgl. Heft 10 lfd. Jg. S. 785f.) nimmt die Darstellung den Hauptentwicklungszug auf, der von Sweelinck zu Bach führt. Klar umreißt Frotscher die Problematik desselben. Sie besteht einerseits in der instrumentalen Verselbständigung der, vokalen Vorbildern (Motette und Monodie) folgenden, Choralbearbeitung unter dem belebenden Einfluß Sweelincks und der Virginalisten — Variations- nebst italienischer Figurationskunst, anderseits in der Angleichung rein musikalischer Spieltendenzen, die den Orgelchoral bald seinem vokalen Vorbild entfremden, und affektuoser Wortausdeutung, die auch im Barock zum Wesen der Choralmotette gehört. »Die Synthese zwischen der instrumentalen Variation und der affektuosen Gestaltung aus dem Geist des Wortes heraus hat, abgesehen von allgemeinen tonsymbolischen Formeln früherer Zeit, auf den Schultern der Norddeutschen erst Bach geschaffen.«

Von diesem Leitsatz aus wird nach kurzer Würdigung der Vorgänger (Michael Praetorius u. a.) der Stand der Dinge im deutschen Frühbarock am Werk Samuel Scheidts erläutert, an der »Tabulatura nova« (1624) und dem Görlitzer »Tabulaturbuch« von 1650. Seine Choralbearbeitung (Cantus-Firmus-Variation und Fantasie) wird als instrumental orientiert und als absolut musikalisch, im allgemeinen nicht auf Affektschilderung gerichtet erkannt. Hier wie in den freien Konzertformen (Fugen, Fantasien, Echo) findet sich eine Reihe von Stilmomenten, die auch den Orgelkomponisten Scheidt als Meister des Frühbarock erkennen lassen. Äußerst Instruktives und Neues weiß zudem Frotscher im Anschluß an die Spiel- und Registrierungsvorschriften des Meisters zu sagen und auch in diesem Zusammenhang »manches Märchen von fabelhafter Fußfertigkeit der alten Organisten« glaubhaft zu widerlegen, sowie die liturgischen Grundlagen für das Werk Scheidts klar herauszuarbeiten.

Im XXII. Kapitel wird an Hand des bekannten Revisorenverzeichnisses der Gröninger Orgelprobe von 1596, wie insbesondere eines Überblickes über die Orgelmeister des hansischen Kulturkreises von Hamburg bis Danzig die Blüte mittel- und norddeutscher Orgelkultur erwiesen und das Werk der repräsentativen Schüler und Enkelschüler Sweelincks gewürdigt. Hamburg und Lübeck, die Einfallspforten englischer Instrumentalkunst, haben die Führung. Dort in erster Generation durch Jakob Praetorius und Heinrich Scheidemann, in zweiter durch Mathias Weckmann und Jan Adam Reinken — hier durch Franz Tunder und den großen Dietrich Buxtehude. Besonders das Schaffen der beiden letzteren erfährt eingehende Betrachtung, ohne daß darüber die zahlreichen Nebenmänner vergessen werden, die durchwegs knapp und treffend charakterisiert sind. Im Orgelwerk dieser Meister spiegelt sich nicht nur der allgemein stilistische Entwicklungsprozeß vom Früh- zum Hochbarock mit jener Fülle neuer Formen, welche der Aufbruch der europäischen Musik von 1600 schafft, vor allem ist es sprechender Ausdruck des Wandels deutscher Frömmigkeit von Orthodoxie zu Pietismus, von objektiver Choralverkündigung zu subjektiver Choralinterpretation also. Frotscher weiß dies an Hand einer Fülle von Einzelbeobachtungen überzeugend darzutun: vom Niederschlag der italienischen Triosonate (Weckmann) und Sinfonia (Buxtehude) und der englisch-deutschen Variationensuite (Buxtehude) bis zu dem der hochbarocken Arie und französischen Ouvertüre (Böhm) am Ende des Zeitraumes in stilistischer Beziehung; von den Ansätzen zu affektbezogener Struktur bis zu empfindsamem Ausdeuten und Ausmalen im kleinen mit gelegentlichen programmatischen Tendenzen im Geistigen. Darüber hinaus ergeben sich wiederum zahlreiche ebenso lehrreiche wie den Rhythmus der Darstellung vorteilhaft gliedernde Ausblicke.

Als Bildschmuck ist der Lieferung die erste Seite von Bernhard Schmidts Tabulaturbuch (1607) beigegeben. *Erich Schenk*

JEAN PERSYN: *Paul Kaul et la renaissance de la lutherie.* Imprimerie Taconis, Leyde 1934.

Eine kleine, etwas ruhmredige, mit Autotypien und Faksimiles ausgestattete Biographie des bekannten französischen Geigenbauers Paul Kaul. In Mirecourt, einem Vogesenstädtchen wie etwa unser Mittenwald (der Biograph schildert es als das »französische Cremona«), ist dieser Künstler und Kunsthandwerker 1875 geboren. Sein Aufstieg

aus bescheidenen Anfängen. Er verkauft 1907 ein Cello für 500 Fr., Pablo Casals spielt das Instrument und besiegt damit den Russen Davidow, der einen kostbaren alten Italiener besitzt. 1912 schlägt er einen Stradivarius. Paul Kaul verkündet die These, daß heutige Geigenbauer sehr wohl hinter das Geheimnis altitalienischer Meistergeigen kommen können, aber ob dieser »Entzauberung« werden die Pariser Händler, die eine Schädigung ihres Profits befürchten, ungemütlich. Der Protektor Paul Kauls ist der Rumäne Georg Enescu. Übrigens auch Lucien Capet mit seinem Quartett. Ein deutsches Zeugnis von Flesch (Baden-Baden 1931) ist angeführt, im Begeisterungston etwas kühl und einschränkend; um so lauter die französischen und belgischen Bewunderer. In einer Brüsseler Konkurrenz im Dunkeln, wo man die Instrumente nicht sehen, nur hören konnte (Ysaye hatte den Vorsitz) erhalten Kauls Geigen die meisten Punkte. Das war 1930. Der Text sagt: 38 deutsche Geigenbauer wären dazu hochoffiziell erschienen, die 7 französischen »wie Waisen«. Das klingt wie eine Spitze, und offenbar ist man über die deutsche Presse, die Kaul nicht gebührend feierte und außerdem andere Sorgen hatte, ein wenig verschnupft. Aber man wird auch verstehen, daß wir nicht gewillt sind, die Erzeugnisse deutscher Geigenbauerkunst in den Schatten stellen zu lassen, und daß der Ruhm deutscher Spitzenleistungen uns so sehr am Herzen liegt wie eine französische Reklame. *Alfred Burgartz*

WEGLEITUNG FÜR EINEN SCHULGESANGUNTERRICHT AUF RELATIVER GRUNDLAGE. Von *Sam. Fischer* und *J. Feurer*. Verlag: Gebrüder Hug, Zürich und Leipzig, 1934.
Die Verfasser haben diesen Leitfaden nach ihren praktischen Erfahrungen zusammengestellt. Die Erfolge ihrer Methode sind nicht nachzuprüfen. Ihre Hauptmethode beruht möglichst auf vielen Hilfsmitteln zur Entwicklung des relativen Tongehörs. Zu diesem Zweck wird das Solmisieren an den Anfang, die geläufige Notenbezeichnung an das Ende der Gehörsbildung gestellt. Dazwischen tritt die Tonika-Do-Methode als visuelle Stützung neben die akustische. Die Darstellung dieses umständlichen Lehrganges entbehrt der Anschaulichkeit. Was unleugbar richtig ist, ist das Einbeziehen der Körperrhythmik in die Gehörsschulung. Wichtiges — z. B. daß Lieder bei der Gehörsschulung nicht zerübt werden dürfen — wird beiläufig erwähnt, Umwege erhalten dagegen viel Raum. Die Notwendigkeit all dieser methodischen Hilfsmittel für die Erlernung der Notenschrift und für die Schulung, nach ihr zu singen, wird auch durch das vorliegende Buch nicht erwiesen. Im zweiten Teil wird die Pädagogik sehr viel klarer; paradoxerweise nämlich da, wo sie die — absolute Grundlage behandelt.
Hans Jenkner

CARL HESSEL: *Kurzgefaßte Cello-Schule*. Kommissions-Verlag Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig.
Das Ergebnis einer vierzigjährigen Lehrpraxis am Konservatorium in Zürich, wichtig weil darin mit der vierten Lage begonnen wird, die für Kinderhände weit bequemer liegt als die erste, zumal auch der Daumen einen weit sicheren Halt hat. Der Verfasser unterscheidet eine Sattel-, Zargen- und Daumenzone. Er bietet treffliche kurze Übungen, einige im Anschluß an Stellen von Richard Strauß; er setzt eingehende mündliche Belehrung voraus. Zur Ergänzung dieser m. E. gar zu knapp gehaltenen Schule verweist er in erster Linie auf seine 23 Lagenstudien, gibt auch allerhand Literatur an, darunter — ich sage: leider — zu viele Transkriptionen; aber ich bezweifle, daß seine m. E. einseitige Literaturauswahl ausreicht, um aus einem Schüler einen Meister zu machen.
Wilhelm Altmann

MUSIKALIEN

THOMAS SELLE: JOHANNES-PASSION. *Neuausgabe von Rudolf Gerber*. Ausgabe Kallmeyer (Berlin und Wolfenbüttel) Nr. 44: Das Chorwerk, Heft 26.
Diese Passion des Hamburger Kantors (1599 bis 1663) ist ein wichtiges Bindeglied zwischen der Barockgröße von Heinrich Schütz und der Vollendung an Form und Stil durch Händel und Bach. Mit seinem Intermedienaufbau, seinen schweren Modulationen gehört es ganz und gar seiner Ursprungszeit von 1643 an. In dem Übergang von den liturgisch gebundenen Solostimmen (Soliloquenten) zum Rezitativ liegt das fruchtbare Moment der Stilentwicklung. Gerbers kritische Einführung — die verschiedenen autographisch angegebenen Besetzungsmöglichkeiten, die oft an die Vorschriften unserer Gebrauchsmusik erinnern — behandelt alle denkbaren instrumentalen wie vokalen Abwandlungen. Immerhin wünschte man sich die Vorschläge für die Aufführung noch klarer herausgearbeitet.

Rhythmische Vielfalt, chorischer Reichtum, die Ausdruckskraft der Intermedien erheben das Werk weit über den wissenschaftlichen Museumswert. Der Stil der Passion ist wesentlich; und das allein bedingt und rechtfertigt eine Aufführung in volksgemäßer Weise.

Hans Jenkner

GEORG CASPAR SCHÜRMANN: *Altdeutsche Opernsuite aus der »Getreuen Alceste«. Herausgegeben und bearbeitet von Gustav Friedrich Schmidt.* Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel, 1934.

Das malende und malerische, würdevolle erregte Barock wird in diesen sechs Stücken gezeigt, die der Münchener Universitätsprofessor Schmidt aus den noch wenig gehobenen Schätzen des Braunschweig-Wolfenbüttelschen Hofkapellmeisters Georg Caspar Schürmann vorlegt. Schürmann gilt als wichtiger und ausgeprägt deutscher Verbindungsmann der Frühoper bis Gluck; auch seine Arien und Kirchenkantaten will Prof. Schmidt (der übrigens ein zweibändiges Schürmann-Werk ankündigt) wieder erwecken. Die Ouvertüre hat das übliche Formschema, beim Largo Nr. 2 ist modulatorischer Reichtum auffällig. Das Menuett, ohne Triller und Auftakt, voll harmonischen Aufschwungs im Alternativteil, bietet reizvoll die neapolitanische Sext. Dann ein Andante und eine Sturmsinfonie. (Rossini darf sich zwar an Stileinheit mit diesem »Tempête«-Vorgänger nicht messen, ist aber doch der Genialere.) Bei der Entrée der Westwinde mit den rauschenden Passagen wie Flügelschlagen muß man sich das Ballett der Barockoper vorstellen. Die Entrée getanzt von Amoretten, eine farbenvolle Anakreontik. Zum Schluß Passepied en Rondeau (Grazien und Liebesgötter). Furtwängler ist diese Suite gewidmet; hoffen wir, daß er sie dirigiert. Er wird aber kaum den ausgeführten Cembalopart benutzen. Mit dem Generalbaß, den sämtliche Bearbeiter — wenn sie auch nuancieren — immer noch zu sehr für jegliches einzelne Taktglied ausschreiben, ist dies so eine Sache. Er irritiert das Klangbild oft mehr, als daß er es stützt. Er hat heute seine praktische Funktion verloren, und doch verbeugen wir uns vor einem historischen Zopf.

Alfred Burgartz

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Ouvertüre zur Oper »Berenice«. Für den Konzertgebrauch eingerichtet von Georg Göhler.* Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.

Ein echter Händel mit der verhaltenen sinnlichen Glut und Süße in der Art des Giorgione ist die Melodie des Mittelsatzes (Andante larghetto). Unschwer, zu Oratorien die Reminiszenz zu finden. Der Eröffnungssatz mit Reprise stelzt majestätisch in Pavanenschritten. Kontrapunktische Meisterarbeit im I. Allegro. Die dreistimmige Gigue (auch das Larghetto ist dreistimmig, nur gehen Oboen und Violinen in Verdoppelung) steht im $^{12}/_{8}$-Takt. Göhler hat reichlich dynamisiert und stellenweise Stricharten angegeben.

Alfred Burgartz

HERMANN SIMON: *Choräle der Nation. Arbeiter, Bauern, Soldaten. Vier Neckmärchen. Der Butzelmann.* Chor-Collection Litolff. Henry Litolff's Verlag, Braunschweig.

Von den Simonschen Chorälen der Nation (vierstimmig, für gemischten Chor, auf Texte von Schiller, Goethe, Conrad Ferdinand Meyer, Carl Maria Holzapfel) hat der Meyersche Totentanz einen genialischen Anstrich, das übrige ist irgendwie packende, mehr intellektuell eindrucksvolle Gebrauchskunst. Die Vertonungen des Zyklus von Kurt Eggers — Arbeiter, Bauern, Soldaten — sind in der Manier der heute so beliebten musikalischen Holzschnitte. Simon ist Vertreter jener routinierten Chorlyrik, der im allgemeinen naturhafte Impulse nicht zur Verfügung stehen, die das, was sonst bei Großen aus dem Herzen hervorbricht, durch anerworbene Sicherheit und Geschmack ersetzt. Durch kluge Satzkünste eine weise Verteilung von Einstimmig- oder Mehrstimmigkeit, durch Beherrschung feinster rhythmisch-metrischer Akzente u. dgl., kann er einen Naiveren, aber vielleicht Befähigteren, beschämen. — Vierstimmig bzw. dreistimmig, für Frauen- oder Kinderchor, sind die Neckmärchen und der Butzelmann. Niedliche, äußerst gewandte Dinge, die ihren Zweck erfüllen und in Kreisen der Jugendpflege sicherlich befriedigen.

Alfred Burgartz

KARL SCHÜLER: *Neues Singen. Eine Liederfolge für 2, 3 oder 4 beliebige Stimmen. Erstes Heft.* Verlag: Vieweg, Berlin-Lichterfelde, 1934.

»Durch diese Satzart soll ein neues Singen ermöglicht werden, weil nunmehr aus jedem Lied durch Wechsel der Besetzung ein kleines kantateähnliches Kunstwerk geschaffen werden kann . . . Es kann also auch einstimmigen Volksgesang so durch eine, zwei oder drei Gegenstimmen eines Chores (einer Schule oder instrumental) zu einer sinngemäßen

Steigerung gebracht werden . . . Hoffentlich können spätere Folgen bekannteres Liedgut in gleicher Weise ausbauen.« Diese drei Sätze aus dem kurzen Vorwort Karl Schülers sagen eindeutig das Wichtige und Grundsätzliche dieser Sammlung aus. Ein Heft, dessen Geist man hinsichtlich der Musikerziehung und des Klanglich-Musikalischen nur bejahen kann. Die Besetzungsangaben am Schluß jedes Liedes sind für jede Chorstärke und -besetzung bestimmt und offenbaren ein ganz prachtvolles Klanggefühl. Angaben der notwendigen transponierten Tonart für Männerchor oder gemischten Chor sichern die Anwendung des Heftes für den Leiter. Die Notierung der Stimmen in getrennten Systemen schließt die Reihe der technischen Vorzüge. Wofern die volksnahen Melodien nicht von Schüler selbst herrühren, hat er den mehrstimmigen, öfter auch kanonisch aufgebauten Satz zu kostbaren alten Volksliedern aus verschiedenen deutschen Landschaften geschaffen. Stil und Sangbarkeit ist überall ausgeglichen, die Erziehung zur größeren Form allenthalben angestrebt. Auch die Textwahl (Claudius, Brentano, Raabe — Gustav Schüler, Fritz Woike) entspricht den musikalischen Werten. Nirgends verwechselt SchülerBrauchtum mit Gebrauchsmusik, die heute vielfach unter allzu routinierten Händen zu entarten droht. Ein Musiker hat dies Heft gestaltet, der zugleich Erzieher ist, außerdem zu sehr kulturbewußt und Nationalsozialist, als daß er die lebendige Kunst einer geschäftigen Tageskonjunktur aufopferte. Schüler legt ein gesichertes Werk von uneingeschränktem Wert vor. Hoffentlich erfolgt der Ausbau der Sammlung ohne Verzögerung.

Hans Jenkner

NEUE LIEDER DER JUGEND. Verlag: Tonger, Köln a. Rh.

Nummer 1: Ein klar gebautes »*Jungvolklied*«, der Text von Ludwig Schuster, die Melodie von Hans Lang, für Gesang und Klavier gesetzt von Paul Mania. »Kein Pfad ist uns zu schwer und steil, junges deutsches Volk Sieg-Heil!« Kräftig und marschmäßig ist der Ton, die Motivik zeigt schmetternde Fanfaren. — Nummer 2: »*Lenzeserwachen*« von Friedrich Wilhelm Hausmann, Gesang und Klavierbegleitung von dem Münchener Romantiker Gottfried Rüdinger. Festliche Stimmung in schlicht harmonischem Satz mit wirkungsvollen Durchgangsgebilden. — Nummer 3: *Drei neue Marsch- und Feierlieder:* »Danklied« (Ernst du Vinage), »Arbeitslied«, »Der neue Tag«, von Christof Tucher. Das »Danklied« ein bißchen »meistersingernd«. Im »Neuen Tag« das Spiel mit der natürlichen Molldominant und auch im »Arbeitslied« (»Die Fahnen geschwungen, die Trommel gerührt!«) Bevorzugung der weichen Tonleiter. Alle diese Gesänge sind als einstimmiger Chor verwendbar.

Alfred Burgartz

DEUTSCHLAND ÜBER ALLES. *Lieder der nationalen Erhebung in ein- bis dreistimmigem Satz.* Zweites Heft. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde, 1934.

Die Herausgeber Hans Fischer und Willi Hermann haben unter Mitarbeit Richard Gabriels je eine Ausgabe für Jungens und Mädels gleichzeitig herausgebracht. Die Einteilung sucht der Volksgemeinschaft und der völkischen Jugendbewegung zu dienen. Erst mit dem letzten Sechstel trennen sich die Wege der beiden Gruppen, wobei die Jungens entschieden besser fahren. Der zwei- und dreistimmige Satz überwiegt; bei mancher Weise haben die Herausgeber tüchtiges Volksliedgut neu gefaßt. Außerdem sind neben Texten von Schirach und Horst Wessel Melodien von Händel und Luther neu geborgen. Die Auswahl ist leider zu klein und zu verschiedenartig, um Gleichwertiges zusammenzufassen. Neben Prachtvollem (»Es dunkelt schon auf der Heide«) steht recht Belangloses. Auch der musikalische Rabautzton muß gekonnt sein. Nun, die Jugend wird sich auch diese Ausgabe schon zurechtsingen, so sehr freilich die Herausgeber gegen das Brauchtum des »Zersingens« eingenommen sind; die Jugend hat auch hier das letzte Wort. Übrigens bieten die wenigen Beispiele den Wissenschaftlern wieder Stoff für Melodienstammbäume.

Hans Jenkner

HINRICH MEDAU: *Bewegungsmusik.* 10 Klavierstücke für den Gymnastik- und Tanzunterricht. Verlag: Bote & Bock, Berlin.

Der bekannte Erzieher zum Körperrhythmus legt Improvisationen vor, die aus dem Volkslied entstanden sind. Musikalischer Wert und gediegener Satz verbindet sich mit der notwendigen rhythmischen Mannigfaltigkeit. Die Aufeinanderfolge ist vorbildlich: mit den gesteigerten Anforderungen des Übens selbst schreitet auch die Lockerung des rhythmischen Bewußtseins fort. So kurz die Stücke sind — jedes enthält im Aufbau wichtige Ansätze zur choreographischen Gestaltung (Improvisation des Schülers und Gruppen-

tanz). Musik von Eigenwert, durch die Medau erzieherisch das Beste anregt und wirkt.

Hans Jenkner

LUDWIG ROSELIUS: *Marienlied*, op. 13, 1. Verlag: Bote & Bock, Berlin.
Manfred Hausmann spinnt einen schlichten Legendenton an, der dem Idyll wie der Verheißung Raum gibt. Roselius nimmt ihn auf und umgibt die Worte mit jenem Marienliedrhythmus, den er in echten Gefühlsspannungen thematisch abwandelt. Keine gekünstelte Volksliedweise, sondern eine Melodie, die aus der Wortstimmung erwächst. Gleitende Akzente und zarte Modulationen tragen und binden den Sinn. Neben den allbekannten Wiegenliedern brauchen wir neues, das wertvoll, eingängig und doch nicht banal ist. Das Lied sollte oft zu hören sein.

Hans Jenkner

HANS CHEMIN-PETIT: *Motette nach Worten von M. Claudius: »Vor allem, das entstand«, für achtstimmigen gemischten Chor und Motette nach Worten von M. Claudius: »Empfangen und genähret«, für sechsstimmig gemischten Chor a cappella.* Verlag: Merseburger, Leipzig-Berlin.
Die vorstehenden beiden Werke bilden einen Teil jenes Motettenzyklus', der sich durch Worte von M. Claudius zu innerer Einheit zusammenschließt. Der strenge, großartige Motettenstil wird hier in imponierender Weise lebendig. Mit bedeutendem satztechnischen Können, kontrapunktisch und melismatisch überaus reich und doch wieder beherrscht, werden die mystischen, tief ergreifenden Dichtungen nachgezeichnet. — In der ersten Motette bildet der verhaltene, akkordische Mittelteil und die sich prächtig steigernde Fuge Kontrast und überzeugenden Ausklang; die persönlichsten Werte liegen aber wohl doch im Beginn. — In der dunkelgetönten zweiten Motette ist der melismatische Reichtum, die schlagkräftige Wirkung mit ihrem fast dramatisch anmutenden Linienwerk ganz besonders evident; innerlich empfunden (und sehr wirksam) der Ausklang auf dem Orgelpunkt mit dem choralartigen Thema. — Beide Werke gehören zu den ganz erfreulichen Neuerscheinungen, zugleich ein Beweis dafür, daß Tradition und Fortschritt ihre Geltung haben, wenn man sie nur organisch zu durchdringen weiß.

Friedrich Welter

E. R. BLANCHET, op. 32: *Ecossaise Nr. 1 und 3. Arrangiert für Streichquartett von Alfred Pochon.* Verlag: J. & W. Chester, London.
War es wirklich nötig, daß ein um das Streichquartett so verdienter Künstler wie Pochon diese beiden Klaviertänze des Genfer Tonsetzers so bearbeiten mußte? Zugabestücke? Nr. 3 sicherlich von guter Wirkung bei flotter Ausführung, auch interessant durch die Nachahmung des Dudelsacks. Weit schwächer Nr. 1, die an den zweiten Satz der rheinischen Sinfonie Schumanns anklingt.

Wilhelm Altmann

JACQUES DE LA PRESLE: *Pièce de Concert pour Violoncelle et Piano.* Verlag: Maurice Senart, Paris.
Sehr dankbar für beide Instrumente; das Violoncell rein gesanglich behandelt, das Klavier, wo es nur begleitet, harfenartig. Besteht aus einem sehr breit ausgeführten einfach-innigen Gesang und einem in der Mitte und am Schluss befindlichen scherzoartigen Stück in keineswegs moderner Harmonik. Die Korrektur des Stiches hätte sorgfältiger sein sollen. In der Violoncellstimme des Abschnittes II muß nach dem Ruhezeichen der Violinschlüssel stehen. Die oberste Note des ersten Taktes der Klavierstimme von Abschnitt 16 muß b, nicht h heißen. *Wilhelm Altmann*

ALBRECHT VON HOHENZOLLERN: *Deutschlands Morgenrot.* Vaterländische Kantate, op. 8. Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.
Der Text von P. Kassel-Andernach, einem Handwerker, gibt einige chorische Möglichkeiten; mehr aber nicht. Die Vertonung — überstarke Besetzung nach Art der jüngsten Gebrauchsmusik — ist stilistisch in der Zeit des Prinzen Louis Ferdinand beheimatet, lehnt sich rhythmisch an Webermelodien an. Sangbarer, stellenweise kanonischer Satz ohne Entwicklung. Textwiederholungen führen zu keiner neuen harmonisch-thematischen Form, zu keinem gesteigerten Ausdruck. Allzu bequeme Wirkungen sind vermieden. Der Bereich der Kantate ist überall gewahrt, ohne daß sie nach Sinn und Gehalt erfüllt wird.

Hans Jenkner

RUDOLF MARIA BREITHAUPT: *Kadenzen zu dem Klavierkonzert c-moll von W. A. Mozart. — Kadenzen zu dem Klavierkonzert d-moll von W. A. Mozart. H. Litolffs Verlag, Braunschweig.* Sehr begrüßenswerte und empfehlenswerte Arbeit. Die Kadenzen zum c-moll-Konzert von Mozart sind stilistisch

einwandfrei und knapp in ihrer Durchführung. Leider weniger gelungen sind die Kadenzen zum d-moll-Konzert, deren Notwendigkeit man nicht einsieht, wenn man die zu diesem Konzert geschriebenen Kadenzen von Beethoven kennt. Jeder vernünftige Mensch wird dann natürlich zu Beethoven greifen.

Hermann Kempf

* MUSIKALISCHES PRESSEECHO *

PFITZNER ERHÄLT DEN GOETHE-PREIS

In *Hans Pfitzner*, der nach Stefan George, Ricarda Huch, Gerhard Hauptmann, dem Forscher, Arzt und Gelehrten Albert Schweitzer und Hermann Stehr nunmehr durch den Goethe-Preis der Stadt Frankfurt ausgezeichnet wird, sehen wir den *deutschen Komponisten* geehrt, der in seinem musikalischen Gesamtschaffen am Tiefsten von den Lebenden dem deutschen Wesen und dem ewigen Gesetz deutscher Musikalität verpflichtet ist. Wir neigen uns nicht nur vor dem Meister, dessen Musik durch ihren innerlichen Reichtum, die Fülle schöpferischer Erfindung und die Gefühlstiefe ihrer Melodien für uns das würdige Erbe Wagnerischer Tradition umschließt, fernab vom Virtuosentum der Epigonen. Pfitzner ist für uns auch der lebendige *Kulturpolitiker* deutschen Geistes, der Künder einer Zeit künstlerischer Selbstbesinnung, der gegen den Irrsinn des Jazzes, der Atonalität und des musikalischen Expressionismus Stellung nahm, als es noch inopportun und gefährlich war, sich zu deutscher Musikalität zu bekennen. Wir erlebten gerade in der Systemzeit eine Reihe von Bekenntnissen Pfitzners, die uns mit lebendiger Kraft seinen starken Willen offenbart, jede Gemeinschaft mit kulturzersetzenden Elementen erbittert abzulehnen und ihr verderbliches Wirken zu bekämpfen. Von Pfitzner stammt der heute schon klassische Satz: *»Jazz ist Gemeinheit, Atonalität ist Irrsinn«.*

Dieser große deutsche Komponist ging unbeirrt in schöpferischer Einsamkeit seinen Weg, der dem Geist der Musik und dem Bekenntnis ewiger deutscher Tonwelt galt. Aus dieser strengsten musikalischen Disziplin sind seine großen Tonwerke gewachsen, die Pfitzner uns geschenkt hat und die ihn als deutschen Komponisten unsterblich machen: die Oper Palestrina, eine Schöpfung von ewigem Ausmaß im Bezirk der deutschen Kultur, wenn sie auch bis heute noch nicht im letzten Sinne volkstümlich geworden ist, dann das Christelflein, seine innigste und heimlichste Schöpfung, sein Opernwerk »Der arme Heinrich«, dessen lebendiger Gehalt uns Bürgschaft für die fernere Fruchtbarkeit von Pfitzners Schaffen ist.

Ein musikalisches Werk ganz anderer Artung, Pfitzners romantische Kantate »Von deutscher Seele«, nach Sprüchen und Gedichten Eichendorffs komponiert, offenbart in der Tiefe und schwingenden Schönheit ihrer Tonwelt eine ganz neue Ausdruckskraft, die an altmeisterlicher Innigkeit und Harmonie geschult ist. Pfitzner hat auch Kleists »Kätchen von Heilbronn« vertont und tiefe werthafte Kammermusik geschaffen. Sein theoretisches und musikästhetisches Schrifttum nimmt einen gewichtigen und bestimmenden Platz in der deutschen Musikliteratur ein.

Unvergessen ist es, wie Pfitzner in würdiger Weise gegen die unerhörten Ausschreitungen gegen das Deutschtum in Österreich der Heimwehren Protest erhoben und seine Teilnahme an den Salzburger Festspielen abgesagt hat. Wenn die Stadt Frankfurt diesen besten und aufrechtesten unter den lebenden deutschen Tonmeistern in ehrenvollster Weise auszeichnet, so trägt sie eine Dankesschuld ab an einem *geistigen Führer* aus der ersten Front unseres Kulturlebens, der nicht immer an der Stelle stand, die ihm und seiner schöpferischen Leistung gebührt hätte.

(Deutsche Zeitung, Berlin, 25. 8. 1934)

HANS PFITZNER
EIN KÜNDER DEUTSCHER EHRE

Ein bedeutender Forscher hat einmal gesagt, daß man von Pfitzner schlechthin jede Note kennen müsse, um zu wissen, wer und was er eigentlich sei. Er hat recht gehabt mit diesem Ausspruch, denn bei der riesigen Konzentration, mit der sein Werk, ob es Kammermusik, Musikdrama, Lied oder Schrifttum ist, zusammengerafft ist, scheint ein Studium, ein genaueres Eingehen in die Begebenheiten seines Kunstbaues, der Themenstruktur, des Einfalls geboten.

Nicht als ob Pfitzners Musik etwas Akademisches wäre und nur dem etwas gibt, der die Formprinzipien genau kennt oder der sich in dem Gestrüpp der Harmonielagerungen auskennt. Im Gegenteil, Pfitzners Musik spricht zum musikalischen Menschen, und zwar zu allen, aber er verlangt mehr als ein gelegentlich wohlwollendes Hinhören, er verlangt Arbeit. Denn nur die Arbeit, das Erringen der Kunst und ihrer Ideen, nur die ständige Eroberung durch den Geist und das Gefühl, sie geben uns die letzte Möglichkeit zur Erfassung der letzten Dinge, die sie aussprechen, vermitteln will. Hans Pfitzner ist sich seiner großen schöpferischen Aufgabe wohl bewußt, er fühlt sich als Künstler, der für den Menschen spricht, als Lehrer und Berater, als geistiger Soldat. Pfitzner hat die Öffentlichkeit von seinen persönlichen Dingen freigehalten; er wollte, daß sie sich nur mit dem Künstler beschäftige. Nicht, weil sein menschliches Sein anders gelagert wäre, denn Pfitzner ist bei allen Gegensätzlichkeiten, trotz Tiefgründigkeit und Humor, trotz gelehrtenhafter Gründlichkeit und genialischer Gefühlstiefe ein durchaus moderner Mensch, dessen ganzes Sein und Fühlen auf vorwärtsweisender, tieflotender nationaler Weltanschauung beruht, die sich aus der Tradition die gesunde Nahrung holt, um dann aber aus eigenem Geiste und intuitivem Drang vorwärtsschauen zu können, der also sein ganzes Schaffen aus den echten Tiefen des Volkstums speist. Er ist der unbekümmerte, schaffenslustige, ewig drängende Künstlertyp, dessen Größe wir — leider — erst durch die Zertrümmerung unserer Kulturwerte erkennen lernten, ein Typ, der durch ein wahres »Meer von Widerwärtigkeiten« hindurchwaten mußte, um sich durchzuringen. Kaum ein Künstler hat die Schwere der gottlob nun der Vergangenheit angehörenden Zeit, die in sich morsch und zerklüftet war, so lastend empfunden, kein Mensch hat die zersetzende Sachlichkeitsperiode, in der es — wie er selbst sagt — »keine Lust war zu leben«, so schwer überwinden können, wie Pfitzner, der dennoch — und vielleicht gerade darum — über die Zeit und das Menschliche durch sein Schaffen, sein Werke letzten Endes triumphierte.

Wenn man Pfitzner einen Romantiker genannt hat, so muß man dabei an die Verschiedenartigkeit des romantischen Lebens und Weltgefühls erinnern, um damit nicht falschen Vergleichen und schiefen Ausdrucksmöglichkeiten Tür und Tor zu öffnen. Pfitzner ist ein ganz anderer Musiker als etwa Schubert, um den typischsten Fall herauszugreifen. Das musikantenhaft Herausschleudernde, *allein* aus der Gefühlssphäre kommende Schaffen Schuberts steht hier dem Erlebnis und genialischen Einfall eines Wissenden gegenüber, dessen Gefühl von einer mit subtilster Feinheit geformten Geistigkeit, die Erlebnis, spontanen Einfall, Leben, erkämpfte Natur und ureigenste Persönlichkeit zusammenfaßt, um sich — in der Kunst, in der Idee — von allen diesen äußeren Dingen freizumachen, um, wie es jemand einmal sehr schön sagte, hinter der Welt zu stehen, eine vom Leben abgekehrte Sehnsucht zu sein.

So hat sich auch Pfitzner nie in eine Abhängigkeit begeben, denn nur die innere Freiheit, die Gesinnungsgröße, Aufrichtigkeit und Volksverbundenheit haben ihm die Verehrung aller derer gesichert, die mit ihm glauben, daß die Kunst nur durch innerste Verankerung mit seelischen Kräften ewig gleichbleibende Werte schaffen kann. So haben denn seine Worte, die er lange vor dem Kriege sprach, noch heute Geltung: »Zugegeben, daß die Technik auch der Künste von dem regen Zeitgeist profitiert, so muß doch eigentlich das Tiefste, die Seele, die Innerlichkeit der Kunst in unserer Zeit arg zu kurz kommen.«

Heinz Freiberger

(Westdeutscher Beobachter, Köln, 23. 8. 1934)

NATIONALE MUSIK IM NEUEN DEUTSCHLAND

Wenn man die umfangreiche nationale Musikliteratur des neuen Reiches kritisch betrachten und ihr dabei gerecht werden will, so ist es unerläßlich, sich bewußt zu sein, daß hierzu eine besondere, notwendig vom Politischen bestimmte Betrachtungsweise gewählt werden muß. Derjenige, der z. B. das Horst-Wessel-Lied einer rein musikalischen Kritik unterziehen würde, d. h. diese Melodie vom Standpunkt des absoluten Musikers bewerten wollte, käme zu einem so oder so formulierten Urteil, das ebenso begründet sein kann wie es notwendig für das Lied belanglos ist. Hier versagen alle bewährten Methoden der kritischen Analyse, da hier Musik nicht als Selbstzweck, sondern im Dienste eines politischen Bekenntnisses vollzogen wird. Für das politische *Bekenntnislied* sind zwei Voraussetzungen notwendig: die gemeinschaftliche politische Gesinnung und das Singen, d. h. also Vollziehen dieses Bekenntnisses. Wort und Musik sind hier Mittler und in

ihrer Einzelformulierung unwichtig, nur in ihrer Einheit, dem singend abgelegten Bekenntnis, liegt Sinn und einzige Bedeutung; in der geheimnisvollen Kraft der Überzeugung ist ungreifbar die Macht der Wirkung verankert, wie sie z. B. die Lieder der Reformation oder das Deutschlandlied haben und gehabt haben.
In diesem Sinne ist die Mehrzahl der neueren nationalen Musikliteratur *politische Bekenntnismusik* und nur als solche kritisch faßbar. Politische Bekenntnislieder entstanden in der Zeit des Kampfes um die Macht im Staate in großer Zahl, zum Teil Augenblicks- und Situationseinfälle, zum Teil satirische Glossen, zum Teil aber auch wertvolle und dauernde Zeugen kämpferischer Gesinnung, Zeugen von Blut und Opfer. Nach der nationalsozialistischen Revolution schwoll die Zahl der Lieder in die Breite, um damit zugleich viel und wesentlich an Sinn und Wirkung zu verlieren. Während das Horst-Wessel-Lied zur zweiten Nationalhymne wurde, wandelten sich die Lieder des Kampfes fast schon zu historischen Ehrenmälern und Blutzeugen des erfochtenen Sieges und mußten sich von dem Strom neuer »nationaler Lieder« umspülen lassen. Es ist selbstverständlich, daß der Durchbruch der Gesinnung nach Äußerung drängte, aber ebenso selbstverständlich machten wir die Erfahrung, daß diese Äußerung der Gesinnung notwendig mit jener geheimnisvollen überzeugenden Kraft schöpferisch getan werden muß, um überhaupt eine Berechtigung zu haben. Im anderen Falle wird die (sicher echte) Gesinnung zur Staffage und Kulisse einer gutgemeinten Stümperei, und nur die schwere Faßlichkeit der Dinge schützt diese Erzeugnisse davor, wie Blumentöpfe mit Hakenkreuzemblemen als nationaler Kitsch erkannt und verboten zu werden.

Werner Korte,
(Frankfurter Zeitung, 11. 8. 1934)

ÜBER DAS VERSTÄNDNIS DER MUSIK DER GEGENWART

Die moderne Musik ist zum größten Teil so geformt, daß sie nur dem Ästheten, nur dem Kenner zugänglich wird, auch nur ihm gewidmet ist, ihm, der sich selbst mit dem Glauben an die großartige Vereinzelung und Einsamkeit des Kunstwerkes absondert von den Vielen, die nichts hören und nichts verstehen. Die moderne Musik ist zum größten Teil so gestaltet, daß das Kunstwerk mit radikalen Mitteln zur Aufnahme gestaltloser Künstlererlebnisse, unverbindlicher Ideen gezwungen wird, die nur wenige herauszuhören imstande sind. Die moderne Musik kommt zum größten Teil vom Erbe des 19. Jahrhunderts nicht los, auch wenn man zu den ungewöhnlichsten Tönen greift.
Wer wundert sich da, wenn dieser größte Teil im Verständnis der allgemeinen Hörerschaft keinen Boden gewinnt, wenn das Kunstwerk nur den Erlesenen gilt, und die musikalischen Sprachmittel selbst allem Herkömmlichen widersprechen.
Aber es gibt auch noch eine andere Musik in der Gegenwart, und das ist der geringere Teil, und es lohnt sich, für diesen geringeren Teil zu streiten, es lohnt sich der Einsatz, mag man bei dem Streite der Meinungen sich auch einmal im Urteil vergreifen. Musikalische Gemeinden haben sich gebildet, kleine Gemeinden vorerst, und meist solche der Jugend, und sie besitzen gleichsam ihre eigene Musik. Kunstwerke in der Tat; aber davon ist nicht mehr die Rede. Man wolle doch nicht meinen, daß die Glieder solcher Gemeinden verstandesmäßig oder ästhetisch ihre Musik besser verstünden als irgendein durchschnittlicher Hörer, der außensteht. Nicht Kennertum, nicht Ästhetik, nicht eine hohe und streng absondernde musikalische Bildung entscheidet in diesen Gemeinden, ihre Glieder hören anders, weil sie wissen, für wen ihre Musik besteht, weil sie den Zweck ihrer Musik hören und meinetwegen den außermusikalischen Auftrag. Sie hören in jedem Kunstwerk diesen ihren Auftrag, der ihnen gehört, sie werden von ihm ergriffen, sie hören nur ihn, weil sie mit ihm vertraut sind. Das ist eine Musik kleiner Gemeinden, kleiner Gemeinschaften, die aber auf jeden Fall im eigenen Kreise verstanden wird.
Und wer es wünscht, daß wir ein allgemeines Verständnis der Musik der gegenwärtigen Zeit besitzen, der wird zuerst und zuletzt nur das eine zu wünschen haben: den allverbindlichen, allen begreifbaren, allen vernehmlichen Auftrag der Musik.

Leo Schrade,
(Berliner Börsenzeitung, 24. 8. 1934)

GERHARD VON KEUSSLER ZUM 60. GEBURTSTAG

Bei der Nennung des Namens Keußler begegnet man vielfach einer achtungsvollen Scheu oder einer gewißlich kühlen Anerkennung, die fast nach Ablehnung klingt. Eins ist wahr: *bequem* ist Keußler nicht, weder

der Komponist, noch der Dichter, noch der Gelehrte, noch der Pädagoge. Er verlangt von seinen Mitmenschen nicht nur ein ungewöhnliches Maß selbsttätiger Mitarbeit, sondern er führt sie sofort in geistige Höhenlagen, deren reine und starke Luft manchen sehr ungewohnt anweht. Lediglich aus seiner Musik heraus wird Keußler wohl kaum jemals voll verstanden werden. Sein Werk fordert, daß man sich mit dem ganzen Menschen auseinandersetze, mit einem geraden, hochgemuten Menschen, der um letzte Ziele ringt und den feinstes Rechtsgefühl und unbiegsame Überzeugungstreue zu einer ritterlichen Kompromißlosigkeit geführt haben, für die persönlicher Vor- oder Nachteil keinerlei Rolle spielt. In diesem Punkte ist er ein moderner Cyrano, wenn auch ohne dessen Suada und ohne gallische Eitelkeit; denn dieser Ritter mit dem blanken Pallasch ist deutsch bis ins Mark seiner Knochen. Aus dem baltischen Grenzland stammend, ist er sich dieses Deutschtums schon in früher Jugend bewußt geworden, und viele Widerstände haben es geklärt und gefestigt.

F. von Krosigk,
(Leipziger Neueste Nachrichten, 22. 7. 1934)

NEUE WEGE DER MUSIKERZIEHUNG

Die Musikerziehung darf künftighin nicht die Kunstübung an sich vermitteln, sondern muß sie bewußt in das Kulturgeschehen und darüber hinaus in das gesamte deutsche Geschichts- und Weltbild einzuordnen verstehen. Die Erkenntnis der Politik als Gestalter des völkischen Lebens, das Wissen um die Beziehungen von Rasse und Volk und Kultur, um geschichtliche und außenpolitische Zusammenhänge, die Kenntnis der Rassenkunde und der biologischen Grundtatsachen in ihren vielfältigen Ausstrahlungen läßt das Weltgeschehen und auch die Geschichte der Kultur, die Stellung der Künste als höchster Ausdruck des Volkstums, die Musik als unlösbaren Teil des organischen Weltbildes des deutschen Menschen im neuen Blickfeld erscheinen. Als erster verband *Adolf Hitler* mit der ihm eigenen Schau der Fülle allen Lebens, gewonnen aus einer selten inneren, gleichsam goetheschen Verbundenheit mit den Grundkräften der Natur, aus einem Schauen, wie es nur dem wahren Politiker und Künstler eigen ist, die Erkenntnisse der Naturwissenschaft, jener ewigen Lebensgesetze, denen alle Völker in Natur und Geschichte unterworfen sind. Durch ihn erfährt die rassenkundliche Geschichtsauffassung erstmalig eine Vertiefung durch die Grundtatsachen der Biologie, der Vererbungs- und Abstammungslehre sowie der Forschungsergebnisse auf rassenhygienischem Gebiete. Adolf Hitler kettet Politik und Kultur, zwei Begriffe, die in der gleichen Weltanschauung wurzeln, und konnte so zum Künder des totalen, alle Lebensgebiete der Nation in gleicher Weise zusammenfassenden Staates werden. Von größter Bedeutung wird es für den Musikstudierenden weiter sein, die von Richard Wagner in seinen Schriften geleistete Vorarbeit kennenzulernen. Sie bedarf lediglich der Ergänzung durch den Stand unseres heutigen Wissens, um einer ausgesprochenen musikpolitischen Schulung den Weg freizugeben.

Ohne in den Fehler liberal-intellektueller Unbildung zu fallen, ohne Steine statt Brot zu geben, wird es notwendig sein, sollen die kaum gewonnenen Errungenschaften nicht vorzeitig wieder verlorengehen, sich des Wesensgefüges deutscher Musik bewußt zu werden, beispielsweise der naturgebundenen Bedingtheiten des nordisch-abendländischer Musik zugrunde liegenden Dreiklangsystems, dessen Anerkennung zur Liquidierung atonaler und aharmonischer Anschauungen führen muß oder der ethischen Voraussetzungen deutscher Tonkunst, weiter etwa der Gründe ihres Ringens mit der Gregorianik, der Zersetzungserscheinungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts und ihr Vergleich mit dem Verfall alter Musikkulturen, der Wiedergewinnung des seit der Französischen Revolution in ihren Grundlagen erschütterten Musikkultur, ihrer soziologischen Bedingtheiten, um nur einige besonders wichtige Probleme aufzuzählen. Dem Fachmann sind hier unter Ausbeute der musikschriftstellerischen Arbeiten Wagners, Pfitzners, Kretzschmars, Storcks u. a. und der Verwertung der für eine neue musikpolitische Betrachtung unentbehrlichen Werke eines Rosenberg, Darré, aus der Vergangenheit etwa eines Gobineau, Nietzsche, Lagarde, Langbehn, Woltmann, Chamberlain, Schemann auf Jahrzehnte hin neue Ziele und Arbeitsgebiete vorgezeichnet.

Walter Trienes
(Westdeutscher Beobachter, Köln, 15. 7. 1934)

SCHULMUSIK HEUTE

Ein schlimmer Widerspruch zwischen Schein und Sein lag in der Zeit des früheren Regierungssystems darin, daß die »Richtlinien« —

die zwar keinen Zwang, sondern nur Vorschläge darstellten, aber als solche doch viel bedeuteten — den Lehrstoff gegenüber dem noch früheren Zustande außerordentlich geschraubt hatten, während die Zahl der Musikstunden in bedenklichster Weise herabgesetzt wurde. Das hat nun wieder die Schulmusiker gezwungen, um überhaupt voll beschäftigt zu werden, auch noch die Lehrbefähigung in mindestens einem wissenschaftlichen Fach zu erwerben und auszuüben. Daraus folgte, wenn einer nicht ein Genie der Zeiteinteilung und Arbeitsdisziplin war, oft eine peinliche G'schaftlhuberei, statt wirklicher Vertiefung des Musizierens in der Schule attrappenhafte Bildungsornamentik, statt ruhiger und eindringlicher Gruppenarbeit aufreibendes und zersplitterndes Sichbehelfen in zusammengeworfenen Klassen. Hier liegt für die notwendige Reform der grundlegende Ansatzpunkt: nicht Herabschrauben, wohl aber heilsames Zusammenfassen des Stoffes durch Verzicht auf ästhetisierendes Gerede und auf ein Zuviel der Beschäftigung mit ausländischer und problematischer Musik. Wir brauchen auch im Schulmusikunterricht die — natürlich im besten und höchsten Sinne — schlichte Handwerklichkeit auf volkskundlicher Grundlage. Dazu gehört selbstverständlich auch das Einbeziehen der ausgesprochen nationalen Marsch- und Liedmusik, wobei aber nicht genug beachtet werden kann, daß gerade in der Schule das Wort »deutsch« davor bewahrt werden muß, dem Lauten und Flachen als Aushängeschild zu dienen.

Hans Joachim Moser
(Frankfurter Zeitung, 5. 8. 1934)

AN DER WENDE DES CHORISCHEN SINGENS

Das große Ziel ist, das Gemeinschaftssingen aus der sterilen Isolierung des Konzertsaales zu befreien und als ordnende und bindende Macht dem Volkstum wieder einzugliedern, aus dem es entstanden ist. Das Lied soll wieder dem Jahres-, Tages- und Lebenslauf unentbehrlicher Kraftfaktor werden und den Alltag wie den Festtag weihen und erhöhen. Der singende Mensch erfährt an sich durch die Ordnung des Atems, durch den Rhythmus der Spannungen und Lösungen und durch die Kraft des dichterischen Wortes jene Befreiung und Läuterung, die mit aller Gliederung und Zucht verbunden ist. Darüber hinaus erwachsen dem in der Gemeinschaft singenden Menschen die mystischen Kräfte jeder gemeinsam getragenen Formung, wie sie auch in der kultischen Handlung wirksam sind. Diese Impulse werden natürlich nur tätig und wertmittelnd, wenn ein Singen auch Ausdruck der Gemeinschaft in willensbetonter Zielklarheit ist. Eine Volksliedlehre muß also die innere Vertrautheit und Verbundenheit mit dem in seiner Ausgewogenheit, Geschlossenheit und Formerfülltheit unvergleichlichen klingenden Erbschatz des Volkes als Grundlage für das Kommende voraussetzen. Es handelt sich nicht um Zweckmäßigkeit, noch geschichtliche Gewöhnung, noch Fortschritt, sondern letzten Endes um Rassefragen. Durch die akustischen Reize der glänzenden Oberfläche eines harmonischen Innenablaufes ist durchzustoßen zum Erlebnis der Schwungzusammenhänge, des Spannungs- und Ordnungsbewußtseins und damit der musiksittlichen Gesetze überhaupt. Wenn Nietzsche mit dem Worte recht hat: »In der Musik genießen die Leidenschaften sich selbst«, dann folgt auch daraus, daß die rassischen Instinkte eines Volkstums sich in der Musik am reinsten, weil am unmittelbarsten ausprägen. Und es folgt weiter daraus die Erkenntnis von der Wahrheit des platonischen Grundsatzes, daß ein Volk verdirbt, wenn seine Musik durch Überfremdung und Internationalisierung (bewußt oder unbewußt) seiner Art entwöhnt wird.

Karl Schüler
(Magdeburgische Zeitung, 29. 7. 1934)

Jeder deutsche Künstler kommt zu uns.

(Adolf Hitler)

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

Robert Heger arbeitet an einer neuen Oper »*Der verlorene Sohn*«, deren Partitur er im Laufe des Winters beenden wird.

Das Stadttheater *Duisburg* wird im November die bisher in deutscher Sprache noch nicht aufgeführte Oper »*Die Legende der unsichtbaren Stadt Kitesch*« von *Rimskij-Korssakow* herausbringen.

Die *Wiener Staatsoper* bereitet für November die Uraufführung der neuen Oper »*Das Veilchen*« von *Julius Bittner* vor.

OPERNSPIELPLAN

Siegfried Wagners 1898 in München uraufgeführte Jugendoper »*Der Bärenhäuter*« wurde vom Deutschen Nationaltheater in *Weimar* zur Aufführung im kommenden Spieljahr erworben.

Die Oper »*Münchhausens letzte Lüge*« von *Hansheinrich Dransmann* gelangt im Herbst am Staatstheater *Karlsruhe* und am deutschen Grenzlandtheater *Görlitz* zur Aufführung.

E. N. v. Reznicek feiert im Frühjahr 1935 seinen 75. Geburtstag. Zu diesem Anlaß stehen zahlreiche Aufführungen seiner Opernwerke bevor. Seine Oper »*Donna Diana*«, die in der nächsten Spielzeit auch von der Berliner Reichsoper neuerlich in den Spielplan aufgenommen wird, wird unter anderem in Karlsruhe, Halle, Duisburg, Breslau, Koburg und Zürich zu hören sein.

Das Ballett »*Ajantafresken*« von *Alexander Tscherepnin*, das in der vergangenen Spielzeit am Staatstheater in *Karlsruhe* mit großem Erfolg aufgeführt wurde, wurde von der Reichsoper *Berlin*, der Staatsoper *Wien* und dem Staatstheater *Hamburg* zur Aufführung erworben.

Mussorgskijs »*Boris Godunow*« in der Urfassung des Komponisten, der bisher nur einmal im Berliner Rundfunk aufgeführt wurde, kommt im nächsten Winter am Staatstheater *Hamburg* zur Aufführung.

Die Oper »*Der Günstling*« oder »Die letzten Tage des großen Herrn Fabiani« von *Rudolf Wagner-Regeny* kommt im Februar 1935 an der *Dresdner Staatsoper* zur Uraufführung. Die Oper wurde ferner vom Stadttheater Halle und vom Stadttheater Duisburg-Hamborn angenommen.

Eine völlige Neuübersetzung und dramaturgische Einrichtung von *Verdis* »*Ernani*« hat Dr. *Julius Kapp* für die Berliner Staatsoper beendet. Die Erstaufführung findet am 11. Dezember unter Leitung von *Leo Blech* statt.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Hermann Brockpähler, Schwerte, hat ein neues Musikwerk hervorgebracht mit dem Titel »*Sinfonie des Jahres*«. Das neue Werk wird in aller Kürze in Neheim uraufgeführt. Die Sinfonie ist geschrieben für Männerchor, gemischten Chor, Knabenstimmen, Alt- und Tenorsolo und großes Orchester.

Ein bisher völlig unbekanntes Konzertwerk von *Mozart* für Fagott oder Cello mit Orchesterbegleitung ist von Prof. *Max Seiffert* in den Stimmen aufgefunden worden. Man nimmt an, daß Mozart das Werk für den Grafen Dürnitz 1775 komponiert hat.

Von *Emil Peeters*, Bochum, gelangt in den städt. Sinfoniekonzerten Essen-Ruhr eine *Sinfonie für großes Orchester* unter Leitung von *Johannes Schüler* zur *Uraufführung*. Konzertmeister *Hans Treichler*, Bochum, bringt außerdem in den Kammerorchesterabenden der Stadt Bochum ein *Konzert für Cembalo, Flöte und Streichorchester* von Emil Peeters als Uraufführung heraus.

KONZERTE

Die *Friedensmesse* für gemischten Chor, Sopransolo, großes Orchester und Orgel von *Franz Philipp* wurde in *Düsseldorf* mit großem Erfolg aufgeführt.

Die »*Niederdeutschen Bauerntänze*« des jungen Hamburgers *Hans Uldall* erlebten kürzlich erfolgreiche Aufführungen in Bad Pyrmont, Kopenhagen (Rundfunk), Swinemünde (Scheinpflug), am Reichssender Breslau, Hamburg und demnächst in Köln und Baden-Baden.

Max Trapps erfolgreiche »*Sinfonische Suite*« op. 30 gelangt am 8. Oktober im Sinfoniekonzert des Württembergischen Landestheaters zu *Stuttgart* unter Leitung von GMD. *Abendroth* zur Erstaufführung.

Die auf dem diesjährigen Wiesbadener Tonkünstlerfest aufgeführten »*Hymnen*« op. 18 von *Karl Höller* erklangen erstmalig am 24. Juli in Leipzig unter Leitung von *Hans*

Weisbach im deutschen Rundfunk. Bereits jetzt ist das Werk für den kommenden Konzertwinter angenommen worden, u. a. vom Leipziger Gewandhaus (Abendroth), Bielefeld (Gößling), Essen (Schüler), Mülheim-Ruhr (Meißner), Königsberg (Seidler). Weitere Annahmen stehen bevor.

Das Landesorchester *Oldenburg* (Leitung: Landesmusikdirektor *Albert Bittner*) bringt im kommenden Konzertwinter folgende neuzeitliche Werke zur Aufführung: Atterberg: 6. Sinfonie, S. W. Müller: Heitere Musik, J. Klaas: Festliche Suite, Hans Wedig: Musik für Streichorchester, Georg Schumann: Variationen über »Gestern abend war Vetter Michel da«, Hermann Zilcher: Tanzfantasie, Roderich von Mojsisowics: Violinkonzert, Respighi: Andante c. var.

TAGESCHRONIK

Das Evang. Kirchenmusikal. Institut in Heidelberg, Direktion Universitätsmusikdirektor *Prof. Dr. Poppen*, eröffnet sein Wintersemester am 1. Oktober. Lehrer sind: *Wolfgang Fortner, Herbert Haag, Dr. W. Leib, Oskar Erhardt.*

Zur Förderung und Belebung der Hausmusik erläßt die Preußische Akademie der Künste, Abteilung für Musik, ein *Preisausschreiben*. Komponisten deutscher Staatsangehörigkeit und arischer Abstammung werden aufgefordert, Kammermusikwerke für Streichinstrumente oder Blasinstrumente mit und ohne Klavier an die Preußische Akademie der Künste, Abteilung für Musik, Berlin W 8, Pariser Platz 4, einzureichen. Es werden zwei *Preise* ausgesetzt: ein erster Preis in Höhe von 1250 RM. und ein zweiter Preis in Höhe von 750 RM. Gegebenenfalls bleibt eine andere Abstufung der Preise vorbehalten. Die Verteilung der Preise erfolgt durch die Preußische Akademie der Künste, Abteilung für Musik. Die Werke sind, mit einem Kennwort versehen, anonym einzusenden. Der Name und die Adresse des Komponisten muß in *geschlossenem* Umschlag beigefügt sein. Als Endtermin für den Eingang der Werke an die Preußische Akademie der Künste ist der *1.* März 1935 festgesetzt. Mitglieder der Akademie der Künste sind von der Beteiligung ausgeschlossen. Das gesamte Urheber- und Verlagsrecht bleibt Eigentum der Komponisten. Die Preußische Akademie der Künste behält sich jedoch das Recht der Erstaufführung bis 31. Oktober 1935 vor.

Paul Heinrich Gehly inszenierte im Reichssender Köln eigene Funkbearbeitungen von Mozarts »Bastien und Bastienne«, Kreutzers »Nachtlager in Granada«, d'Alberts »Abreise«, Künnekes »Glückliche Reise« und in der Funkbearbeitung von Else Pfaff Ottmar Gersters Volksoper »Madame Liselotte«.

Der *Allgemeine Deutsche Musikverein* ruft die Komponisten zur Einsendung von Kompositionen jeder Gattung für das nächstjährige *Tonkünstlerfest in Hamburg* auf. Adresse: Akademie der Tonkunst (für den ADMV.), München, Odeonsplatz 3. Rückporto beifügen! Entscheid: Etwa April 1935. Bei der Auswahl der aufzuführenden Werke werden auch Vorschläge des Berufsstandes der Deutschen Komponisten berücksichtigt werden.

Das »Lübecker Staatskonservatorium und Hochschule für Musik« (Direktion: GMD. *Heinz Dressel*) verteilt für das Studienjahr 1934/35 22 Freistellen an hochtalentierte Musikstudierende, insbesondere Orchesterschüler, für nachfolgende Instrumente: Klavier, Viola, Cello, Baß, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete, Posaune, Tuba, Schlagzeug, Harfe, Orgel, 2 Freistellen für Berufschormeister und 2 Freistellen für Dirigenten. Bewerbungen sind an die Direktion des Staatskonservatoriums, Lübeck, Langer Lohberg 24, einzureichen. Die Prüfungen sind Mitte September. Näheres durch die Geschäftsstelle.

Das *Tanz- und Gymnastik-Archiv* sammelt alles für die spätere Begründung einer neueren Geschichte des Tanzes und der Gymnastik notwendig erscheinende Material. Jeder aktive Träger der Tanz- und Gymnastikbewegung sollte von sich aus dafür Sorge tragen, daß die Archivblätter laufend und sorgfältigst ergänzt werden. Alle Gymnastiker und Tänzer werden gebeten, die sie selbst betreffenden Vorgänge, insofern ihnen eine allgemeine Bedeutung zukommt, an das Archiv einzusenden (Adresse: Herrn G. Fischer-Klamt, Gillstraße 10, Berlin-Grunewald). Darunter fallen: biographische Daten, Bilder, Programme, Kritiken, Begebenheiten, Schul-

entwicklungen, literarische Veröffentlichungen, Tagungs- und Kongreßberichte, Uraufführungen u. a. m. Das Archiv soll weniger der Gegenwart als der Zukunft dienen und wird daher vorerst nur in besonderen Fällen Interessenten zur Verfügung gestellt.

Der *Berufsstand der deutschen Komponisten*, Berlin-Charlottenburg 9, Adolf-Hitler-Platz 7/9/11, macht darauf aufmerksam, daß es unerläßlich ist, ihm *alle Wettbewerbe* und *Preisausschreiben* für Kompositionen rechtzeitig bekanntzugeben. Nur auf diese Weise können alle etwaigen Schwierigkeiten rechtlicher und organisatorischer Art für die an dem Wettbewerb teilnehmenden deutschen Komponisten vermieden werden. Der Berufsstand der deutschen Komponisten übernimmt es, seine Mitglieder von allen Preisausschreiben in Kenntnis zu setzen.

Prof. *Franz Philipp* wurde in den Ehrenausschuß des Internationalen Orgelkongresses berufen, der in Luxemburg tagen wird.

Ludwig Hoelscher leitete am 2. August im Reichssender *München* die Uraufführung der Solosuite des Heidelberger Komponisten *Wolfgang Fortner* und spielte am 7. August im Deutschen Kurzwellensender das Cellokonzert von *Schumann*.

Prof. *Carl Flesch* wird ab 1. Oktober nicht mehr an der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg unterrichten.

Der diesjährige ordentliche *Sängertag des Deutschen Sängerbundes* findet am 7. September in *Trier* statt. Der Deutsche Sängerbund umfaßt heute etwa 22 000 Vereine mit über 800 000 singenden Mitgliedern.

Das *Rose-Theater* im Osten *Berlins* hat sich durch seine langjährige, vorbildliche Tätigkeit den Ruf eines wahren Volkstheaters erworben. In der nächsten Spielzeit will das Rose-Theater einen »Querschnitt durch die deutschen Lande« geben; es sind u. a. folgende Stücke vorgesehen: Lanners »Alt-Wien«, Zellers »Obersteiger«, Goethes »Faust« I. und II. Teil, Weirauchs »Droschkenkutscher von Berlin«, Flotows Oper »Martha«, Freytags »Journalisten«, Hauptmanns »Schluck und Jau«, Ziehrers »Landstreicher« und eine Revue nach Jules Vernes »Kinder des Kapitän Grant«. Die neue Spielzeit beginnt am 1. September.

Zum Gedächtnis des am 9. November 1933 verstorbenen berühmten bayerischen Volkslieder- und Männerchorkomponisten *Simon Breu* überwies Regina Breu-Würzburg den im abgelaufenen Jahr durch Dr. *Benno Ziegler* geordneten handschriftlich-musikalischen Nachlaß ihres Bruders geschenkweise der Bayerischen Staatsbibliothek in München.

Durch die Berliner Dirigentin *Marta Linz* wurde in Riga Ernst v. Dohnanyis großes Orchesterwerk »Ruralia Hungarica« in einem sinfonischen Konzert, welches auch durch Radio übertragen wurde, erstaufgeführt.

Eine eigenartige Ehrung erhielt der weltberühmte Cellokünstler *Pablo Casals*. Seine Vaterstadt Barcelona ließ ihm nicht nur eine Goldene Medaille überreichen, sondern benannte auch eine Allee nach ihm und ernannte ihn zum »Adoptivsohn« der Stadt.

Im Rahmen einer *Hochschule für Zigeunermusik*, die die Stadt *Temesvar* zu errichten gedenkt, soll auch ein Archiv gegründet werden, in dem die bisher nicht gesammelte Zigeunermusik bibliographisch und kartographisch untergebracht werden soll. Man rechnet in Ungarn und Rumänien allein mit 40 000 musikausübender oder wenigstens musikinteressierter Zigeuner, so daß mit einer hervorragenden Beanspruchung dieser neuen Hochschule gerechnet werden darf.

Anläßlich der Hundertjahrfeier von *Melbourne* im September d. J. ist in England eine große Wanderoper gegründet worden, die nach den Feiern in Melbourne den gesamten australischen Kontinent auf längere Zeit bereisen wird. Die Oper, die über ein eigenes Orchester, einen eigenen Chor und über die besten englischen Opernsänger verfügt, bringt an erster Stelle ihres Programms, das im ganzen 20 Opern umfaßt, das Werk *Richard Wagners* zur Aufführung. Es werden herausgebracht »Tannhäuser«, »Lohengrin«, »Tristan und Isolde«, »Die Walküre« und »Siegfried«. Obgleich Australien bereits vielfach große Wagner-Aufführungen auch mit berühmten deutschen Sängern zu verzeichnen hatte, handelt es sich hier um die erste programmatische Aufführungsreihe dieser Art. Neben Wagner stehen noch auf dem Programm 5 *Verdi*- und 3 *Puccini*-Opern. Außerdem sind vorgesehen Aufführungen von *d'Alberts* »Tiefland«, Bizets »Die Perlenfischer«, *Donizettis* »Don Pasquale« und »Fledermaus« von *Strauß*.

In der ersten Augustwoche ist in *Stolp*, der Hauptstadt Ostpommerns, zum erstenmal ein *Musikfest* mit gutem Erfolg durchgeführt worden. Ein großes Sinfoniekonzert, ausgeführt von heimischen Musikern unter der straffen Leitung von Kapellmeister *Walter Schartner*

aus Görlitz, brachte u. a. Schuberts C-dur-Sinfonie und die Wesendonk-Lieder von Wagner, gesungen von *Rosalind von Schirach*.

Ein Konzert der Berliner Kammermusik-Vereinigung, unter der Leitung von *Georg Kniestädt*, war ein Höhepunkt. Eine dem in Stolp ansässigen Musiker *Ernst Baeker* gewidmete Feierstunde bot u. a. die sehr bemerkenswerte Uraufführung der überaus melodiösen und reich ausgestalteten Klaviersonate in B-dur (Werk 43) des Komponisten. Ihren Abschluß fanden die Tage mit einem Kirchenkonzert, bei dem der junge Berliner Organist *Arno Wendt* Orgelwerke Bachs und seiner Zeitgenossen nahebrachte und zum Schluß eine talent- und verheißungsvolle eigne Fantasie und Fuge in d-moll bot.

Im März des kommenden Jahres wird in *Warschau* ein *Internationaler Wettbewerb für Violinspiel* abgehalten, zu dem Geigenvirtuosen aus allen Ländern zugelassen werden, die über dreißig Jahre alt sind.

Die vom *Kasseler Arbeitskreis für Hausmusik* veranstalteten »*Kasseler Musiktage*«, die durch Förderung der Hausmusik und Verbreitung entsprechenden Sing- und Spielgutes die Verwurzelung der Musik im Leben des Menschen als Kern einer echten Musikpflege zu erreichen suchen, finden in diesem Jahre vom 21. bis 23. September statt. In diesen Tagen werden Werke, die in ihrer Art besonders geignet sind, dem häuslichen wie dem gemeinschaftlichen und kirchlichen Musizieren neuen Ansporn zu geben, in stilgemäßer Besetzung vorgeführt. Das reichhaltige Programm bringt zwei »Geistliche Abendmusiken« mit Reformationschorälen in ursprünglichen Fassungen, geistliche Konzerte und Kantaten von Weckmann, Schütz, Buxtehude und J. S. Bach, eine »Gesellige Musik« mit deutschen Volksliedern, die in wechselnder Besetzung gesungen und gespielt werden von Teilnehmern, Chor und Solisten, und ein musikalisches Rätselraten, das im Vorjahre begeistert aufgenommen wurde. Ein Kammermusikabend bringt Werke der Barockzeit, ein Hausmusikabend ausgewählte Musikliteratur vom Mittelalter bis zur Zeit der Klassik. Im Anschluß an die Musiktage finden Arbeitstage für Musikerzieher und Musikfreunde statt.

Die Leitung der *Opernfestspiele* in der Arena zu *Verona* hat für die Inszenierung der Aufführungen ein internationales *Preisausschreiben* veranstaltet. Es sind drei Preise ausgesetzt; der erste Preis, von der Stadt Verona gestiftet, beträgt 20 000 Lire. Die Entwürfe müssen die Skizzen mit allen künstlerischen Einzelheiten und genaue Angaben aller notwendigen mechanischen Einrichtungen enthalten.

Die *Preußische Akademie der Wissenschaften* schreibt für 1936 einen *Preis von 5000 Mark* für eine Arbeit aus, die durch systematische Versuche die physikalischen Bestimmungsgrößen der *Klangfarbe von Saiteninstrumenten* feststellt. Endtermin für die Einreichung ist der 31. Dezember 1935. Das Ergebnis wird in der Leibnizfestsitzung des Jahres 1936 verkündet werden.

Die Bundestagung des *Bayreuth-Bundes* fand in Bayreuth statt. Die Reihe der Veranstaltungen wurde eingeleitet mit einem Vortrag von *Alfred Pellegrini*, Dresden, über das Thema »Führertum in Staats- und Volkskunst«. Das Bundesfest soll im nächsten Jahr in Leipzig stattfinden.

Der holländische Tonkünstler *Willem Landré* feierte seinen 60. Geburtstag. Bei dieser Gelegenheit ist von führenden musikalischen Persönlichkeiten Hollands eine Ausgabe seiner wichtigsten Kompositionen geplant worden.

Als Huldigung für den japanischen Kronprinzen Tsugu veranstaltete die kaiserliche Musikakademie in Tokio ein festliches Konzert, dessen Programm in *Rich. Wagners* »*Kaisermarsch*« gipfelte. An der Aufführung, an der unter Prof. *Klaus Pringsheims* Leitung alle Professoren und Schüler der Akademie teilnahmen, war besonders bemerkenswert, daß der Wagnerschen Hymne ein japanischer Text unterlegt wurde, der für diesen besonderen Zweck von einem bekannten japanischen Dichter im Auftrage der Akademie verfaßt worden war. Die Hymne, mit der Richard Wagner bekanntlich den Deutschen eine neue Volkshymne geben wollte, wurde von dem Chor auswendig gesungen und verspricht, in Japan volkstümlich zu werden.

Die *Solistengagen-Konvention* des Reichsverbandes für Konzertwesen, dem bekanntlich auch die Gemeinden als Konzertveranstalter angehören, ist für den kommenden Konzertwinter unverändert geblieben. Die Höchstgage bleibt 700 Mark zuzüglich eines Zuschlages bis zu höchstens 50 Prozent für die öffentliche Generalprobe einschließlich des Probeaufenthaltes. Mit Honorar und Probenzuschlag sind alle Nebenvergütungen und Ausgaben abgegolten.

In *Breslau* wurde auf Anregung des Deutschen Gemeindetages ein *Amt für städtische Musikpflege* gegründet. Zum Leiter dieser neuen Institution wurde der frühere Intendant des Stadttheaters, *Karl Schmidt-Belden*, bestellt. Das Institut hat die Aufgabe, das gesamte musikalische Leben der Stadt zu überwachen.

Eine Reihe junger elsässischer Komponisten stellte im Rahmen eines Konzertabends in *Straßburg* ihre Schaffensfreudigkeit und ihr Können unter Beweis. Am besten gefielen die Tongemälde *Marcel Barths* und *Margit Hügels;* letztere ist eine Pfitzner-Schülerin.

In dem größten Konzertsaal der Stadt Liegnitz wurde kürzlich ein Bild des Kapellmeisters *Benjamin Bilse* angebracht, das die Stadtverwaltung von der Familie Bilse als Geschenk erhalten hatte. Bilse stammte aus Liegnitz und war ursprünglich Militärmusikmeister. Als Dirigent eines Orchesters in Berlin setzte er es sich später zur Aufgabe, die klassische Musik dem breiten Publikum vertraut zu machen. Er brach auch den damals »Modernen«, wie Schumann, Wagner, Liszt die Bahn. Aus seinem Orchester wurden später die heute weltberühmten Berliner Philharmoniker.

Zur Ehrung *Haydns* fand aus Anlaß seines 125. Todestages in *Peiping* ein Konzert statt, das der Aufzeichnung würdig ist. Zum ersten Male trat nämlich ein rein *chinesisches Orchester* vor das Publikum. Das Programm wies neben einigen kammermusikalischen Werken die Sinfonie mit dem Paukenschlag auf, die von dem über Erwarten durchgebildeten Klangkörper erstaunlich gut dargeboten wurde. Das Orchester bestand aus Studenten der Musikabteilungen zweier Hochschulen.

»*Nächtliche Heerschau*«, eine sinfonische Ouvertüre des Armeemusikinspizienten *Prof. H. Schmidt*, wurde in Bad Oeynhausen durch die Kapelle der Mindener Reichswehrpioniere unter Leitung von Obermusikmeister *E. Händel* uraufgeführt. Musikalische Bilder von der Auferstehung der gefallenen Helden, die durch Hornrufe geweckt werden, sind in meisterlicher instrumentaler Einkleidung konzipiert. Das im Thematischen ursprüngliche Werk, das in den Unisonogängen der Bläser, den Gegensätzen der Holz- und Blechinstrumente und den fanfarenhaften Motiven zeitlebendigen Geist atmet, mündet in einem breit hingesetzten hymnischen Schluß von satter Klangfülle, die die Möglichkeiten der Militärmusik sinfonisch ausweitet.

In *Philadelphia* werden im Herbst deutsche Opernaufführungen veranstaltet, in denen das berühmte *Philadelphia-Orchester* mitwirkt. Für die »Meistersinger von Nürnberg« wurden verpflichtet: *J. Prohaska* (Sachs), *Fritz Wolff* (Stolzing), *Grete Stückgold* (Eva).

Die philharmonischen Konzerte des Theaterorchesters am *Prager Deutschen Theater* sollen künftighin nicht mehr stattfinden. Diese Konzerte wurden in den achtziger Jahren unter der Direktion von Angelo Neumann eingeführt und waren für das deutsche Konzertpublikum in Prag die einzigen deutschen sinfonischen Konzerte.

Die Kongreßbibliothek in *Washington* erwarb nach dem »Philobiblon« aus Chikagoer Privatbesitz die Originalhandschrift von *Haydns* Klaviersonate in Es von 1794.

Ein großes Niederländisches Musikfest wird in Amsterdam als Ehrung für den holländischen Meisterdirigenten *Willem Mengelberg* abgehalten, der seit vier Jahrzehnten das weltberühmte Orchester des »Concertgebouw« leitet.

Das Musikhistorische Museum in *Stockholm* erhielt eine umfassende Sammlung von Bildern der *Bayreuther Festspiele* und *Wagner-Literatur* geschenkt.

Das Programm des *Musikfestes 1935 in Florenz* sieht sowohl Aufführungen älterer Werke als auch moderner vor. Anläßlich des hundertsten Todestages von *Bellini* gelangt unter der Leitung von Tollio Serafini die Oper »Norma« zur Aufführung. Es folgen darauf *Verdis* »Ernani« und *Rossinis* selten gespielter »Mose«. Auf dem Freilichttheater im Schloßpark von Boboli soll *Monteverdis* Oper »Orfeo« zur Aufführung gelangen. Auf der Piazza della Signoria wird *Rino Alessis* Schauspiel »Fra Girolamo Savonarola« vor dem echten Hintergrund des geschichtlichen Geschehens gespielt werden. Man verhandelt zur Zeit mit *Ottorino Respighi* wegen der musikalischen Untermalung des Schauspiels. Das Ensemble der *Wiener Staatsoper* wird mit Mozarts »Die Entführung aus dem Serail« gastieren und die *Pariser Oper* mit Rameaus »Castor und Pollux«. Das Ballett der Pariser Oper soll antike choreographische Tänze aufführen. Freiluftballetts sind auch von dem Tanzkorps der Oper in Florenz unter der Leitung von Battista Lulli vorgesehen. Das Programm der Konzerte wird wahrscheinlich *Bachs* »Matthäus-Passion«, *Haydns* »Jahres-

zeiten« und das »Requiem« von *Brahms* bringen.

Der Leiter der Musikabteilung des ägyptischen Unterrichtsministeriums, *Dr. Mahmut Hefni*, befindet sich auf einer längeren Studienreise durch Deutschland. Sie gilt vor allem dem Studium der modernen deutschen Unterrichtsmethoden auf dem Gebiet der Musik.

Das Programm des *21. Deutschen Bach-Festes*, das die Neue Bach-Gesellschaft (Sitz Leipzig) in der Zeit vom 6. bis 8. Oktober in *Bremen* veranstaltet, ist folgendes: Am ersten Tag hält Dr. Wilhelm Schäfer einen Vortrag über Bach; an musikalischen Darbietungen finden eine Motette und ein Kantatenabend im Dom statt. Den zweiten Tag leiten ein Turmblasen und ein Festgottesdienst im Dom ein. Der musikalische Teil sieht ein Orchesterkonzert und einen Kammermusikabend vor. Zum künstlerischen Höhepunkt des letzten Tages wird die Aufführung der großen h-moll-Messe im Dom werden. Ein Vortrag von Prof. Arnold Schering und ein Orgelkonzert stehen weiterhin auf dem Programm. Die musikalische Gesamtleitung des Festes liegt in den Händen des Bremer Domorganisten *Richard Liesche*.

Der österreichische Dichter *Heinz Ortner* hat ein Drama vollendet, in dessen Mittelpunkt *Beethoven* steht. Die Uraufführung des Stücks findet im Herbst dieses Jahres mit *Werner Krauß* in der Hauptrolle im Wiener Burgtheater statt.

Die Nordische Gesellschaft (Sitz Lübeck) wird im September in Berlin eine *Island-Woche* veranstalten. Im Rahmen dieser Woche findet ein Isländisches Konzert statt, das Werke lebender isländischer Komponisten zur Aufführung bringen wird.

Am 3. Oktober beginnt in *Leeds* in England ein großes Musikfest unter musikalischer Leitung des auch in Deutschland bekannten *Sir Thomas Beecham*. In den Aufführungen von Verdis »Requiem« und Liszts »Christus« wird *Hans Hermann Nissen* von der Bayrischen Staatsoper mitwirken.

In Budapest wird eine Bewegung eingeleitet, die zur Wiederbelebung des »*Baryton*« führen soll. Das ist ein siebensaitiges Instrument von der Größe eines Cellos, mit mittönenden Stahlsaiten unter dem Griffbrett versehen. *Joseph Haydn* hat etwa 175 Werke für das Baryton geschrieben.

Die Einweihung des *Richard-Wagner-Denkmals* in *Leipzig*, das auf den Frankfurter Wiesen zur Aufstellung gelangen wird, ist für den 22. Mai 1938 vorgesehen. Der Mittelpunkt des gewaltigen Aufmarsch- und Festgeländes wird der Richard-Wagner-Hain bilden. Eingeschlossen in den Gesamtkomplex ist auch der Palmengarten sowie der Platz für die künftige Stadthalle. Die Aufstellung des Denkmalsblocks wird im Jahre 1937 beginnen.

Der Cellist *Philipp Schiede* von der Akademie der Tonkunst in *München* wurde mit dem *Felix-Mottl-Preis* ausgezeichnet.

Hedwig Faßbaender wird im Rahmen einer Tournee des »Pfalzorchesters« unter GMD. *Ernst Boehe* im Oktober in acht bis zehn Städten das Beethoven-Violin-Konzert spielen.

Anton Nowakowski, Essen, hat im vergangenen Winter mit Orgelkonzerten in westdeutschen Städten (zum Teil in städtischen Sinfoniekonzerten unter Leitung von *Georg Jochum*, *Wilhelm Sieben*, *Johannes Schüler*) sowie als Dirigent zweier Konzerte des Berliner Philharmonischen Orchesters Erfolg gehabt.

Erich Knoblauch, Inhaber der gleichnamigen Konzertdirektion in *Dresden*, wurde zum Leiter der Landesstelle Sachsen der Konzertabteilung der Reichsmusikerschaft ernannt.

Erich Kleiber wird auf Einladung des Berliner Philharmonischen Orchesters in der kommenden Saison einen Zyklus von sieben Konzerten in der Philharmonie dirigieren.

PERSONALIEN

Der außerordentliche Professor für Sologesang an der Staatlichen Akademie der Tonkunst in *München*, *Dr. Richard Schmid*, ist vom 16. Juli an auf sein Ansuchen wegen nachgewiesener Dienstunfähigkeit unter Anerkennung seiner Dienstleistung in den dauernden Ruhestand versetzt worden.

Prof. Bram Eldering, der namhafte und hochgeschätzte Geiger und Violinlehrer, hat am 8. Juli seinen 69. Geburtstag gefeiert und tritt nun, am Ende des Sommerhalbjahres der Kölner Musikhochschule, in den Ruhestand. Er ist in Groningen in Holland geboren und studierte in Brüssel bei Jenö von Hubay (der jetzt mit 76 Jahren die Leitung der Budapester Musikhochschule, an der er 48 Jahre wirkte, niedergelegt und Ernst von Dohnanyi als Nachfolger erhalten hat), ferner bei Joachim in Berlin. 1887 ging Eldering nach

Budapest und war Bratschist im Hubay-Popper-Quartett, 1891 wurde er Konzertmeister der Berliner Philharmonie, 1895 Hofkonzertmeister in Meiningen, 1899 erster Violinlehrer am Amsterdamer Konservatorium, bis ihn 1903 GMD. Steinbach nach Köln holte. Hier wurde er Nachfolger von Willy Heß (der in Berlin in diesem Jahr auch schon seinen 75. Geburtstag erlebt hat), Lehrer am Kölner Konservatorium, der späteren Musikhochschule, und Führer des in der Inflationszeit eingegangenen Gürzenich-Quartetts.

Dr. Fritz Bose ist mit der Leitung und dem Aufbau einer musikwissenschaftlichen Abteilung beim Institut für Lautforschung an der Universität *Berlin* beauftragt worden. Dr. Bose betätigt sich besonders auf dem Gebiet der Volksmusikforschung, speziell des deutschen Volksliedes, ferner auf dem der exotischen Musik, der Tonpsychologie sowie der Musikpädagogik. Bose war 1929—1933 wissenschaftlicher Assistent von Prof. v. Hornbostel im Staatl. Phonogramm-Archiv in Berlin.

Der Konzertmeister *Chlodwig Rasberger* von der Frankfurter Oper wurde als Leiter der Städtischen Hochschule für Musik und Theater in *Mannheim* als Nachfolger von Max von Pauer ernannt.

Prof. Dr. Eugen Bieder wurde zum Leiter der staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin ernannt.

Der Leipziger Komponist *Kurt Thomas* wird einem Ruf an die Berliner Hochschule für Musik als Professor für Chordirigieren und Komposition am 1. Oktober Folge leisten.

Maria Olszewska erhielt den Titel einer bayerischen Kammersängerin.

E. N. v. Reznicek wurde zum verantwortlichen Vertreter Deutschlands im »Ständigen Rat für internationale Zusammenarbeit der Komponisten« bestimmt (vgl. auch das Juliheft Seite 765/766.

NEUERSCHEINUNGEN

Die Gesamtausgabe der Werke von Nicolaus Bruhns, die seit langem erwartet wird, beginnt nunmehr im Herbst bei *Henry Litolffs Verlag* in Braunschweig zu erscheinen. Herausgeber ist der Direktor der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik in Berlin, *Prof. Dr. Fritz Stein*. Die wissenschaftliche Urtextausgabe, die sämtliche Kantaten und Orgelwerke des berühmten Buxtehude-Schülers umfassen wird, erscheint in Lieferungen. Eine Einladung zur Subskription wird demnächst ergehen. Daneben erscheinen einzelne Kantaten in praktischen Ausgaben für Aufführungszwecke.

Als zweite Veröffentlichung der »*Denkmäler der Tonkunst in Württemberg*«, die vom Musikinstitut der Universität Tübingen unter Leitung von Prof. *Dr. Karl Hasse* herausgegeben werden, ist jetzt in der Reihe des von Prof. *Dr. Friedrich Blume* herausgegebenen »Chorwerks« eine Auswahl von 15 Liedern aus *Peter Schöffers* Liederbuch (1513) erschienen.

TODESNACHRICHTEN

Der Regensburger Domorganist Professor *Joseph Renner jr.* verstarb am 17. Juli.

Die Gesangspädagogin, *Johanna Stüve-Beck*, ist in Osnabrück gestorben. Sie war eine Meisterschülerin von Julius Stockhausen.

In Düsseldorf starb die einst gefeierte Mozart-Sängerin *Hermine Foerster-Fröhlich* an den Folgen einer Operation.

Wilhelm Grümmer, erster Kapellmeister am Duisburger Stadttheater, verschied nach kurzer Erkrankung am 10. August.

Über Eulenburgs Kleine Partitur-Ausgabe, in der neben den Standwerken deutscher Musik auch die zeitgenössische Musik repräsentativ vertreten ist, unterrichtet das diesem Heft beigelegte Verzeichnis.

Verantwortlicher Hauptschriftleiter: Friedrich W. Herzog, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Verantwortlich für Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde:
Dr. Rudolf Ramlow, Berlin NW 7, Dorotheenstraße 29

Verantwortlich für Mitteilungen und Anordnungen der Reichsjugendführung:
Wolfgang Stumme, Berlin-Charlottenburg, Schloßstraße 68

Für die Anzeigen verantwortlich: Walter C. Lehnerdt, Berlin-Schöneberg

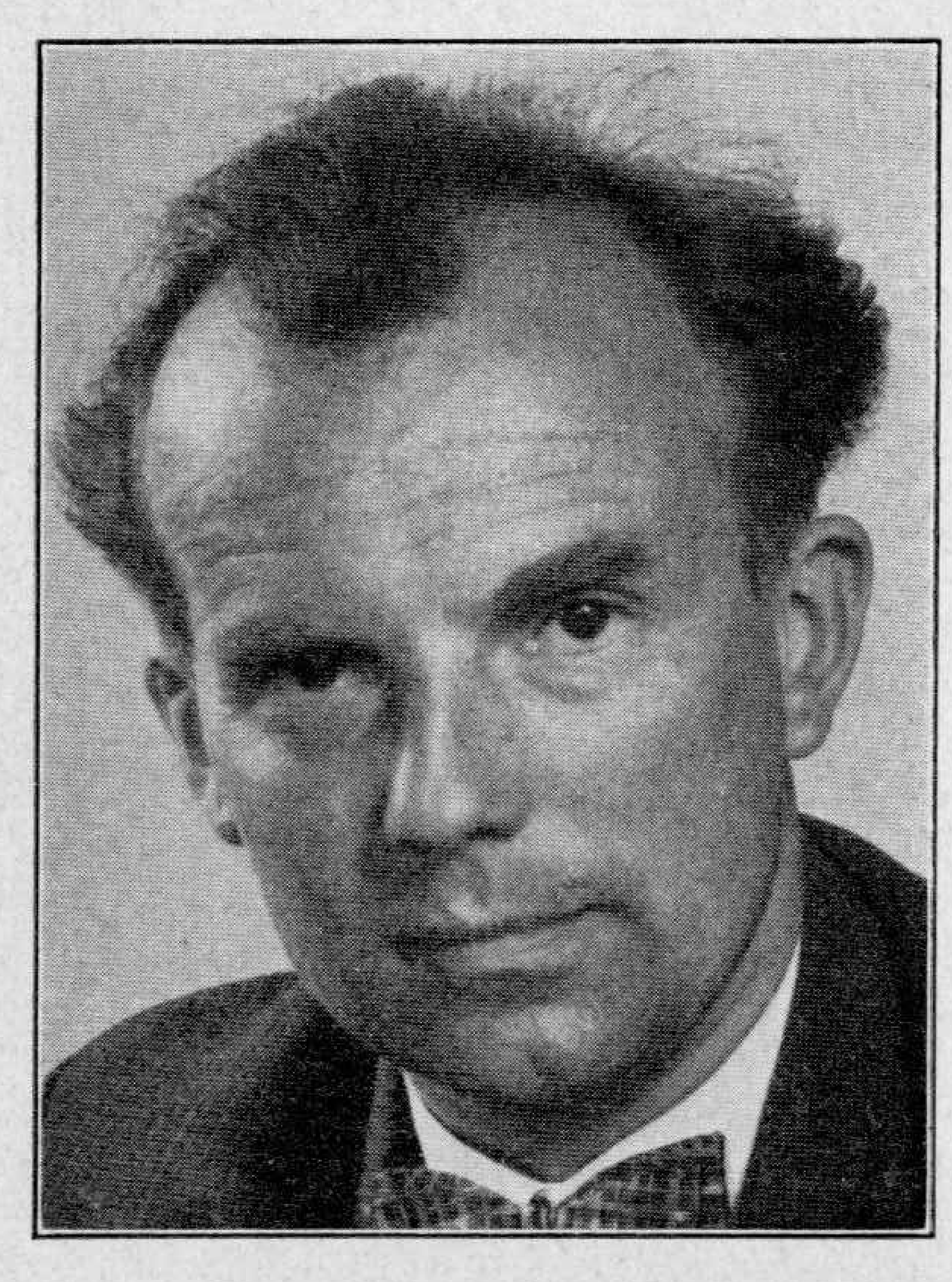
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

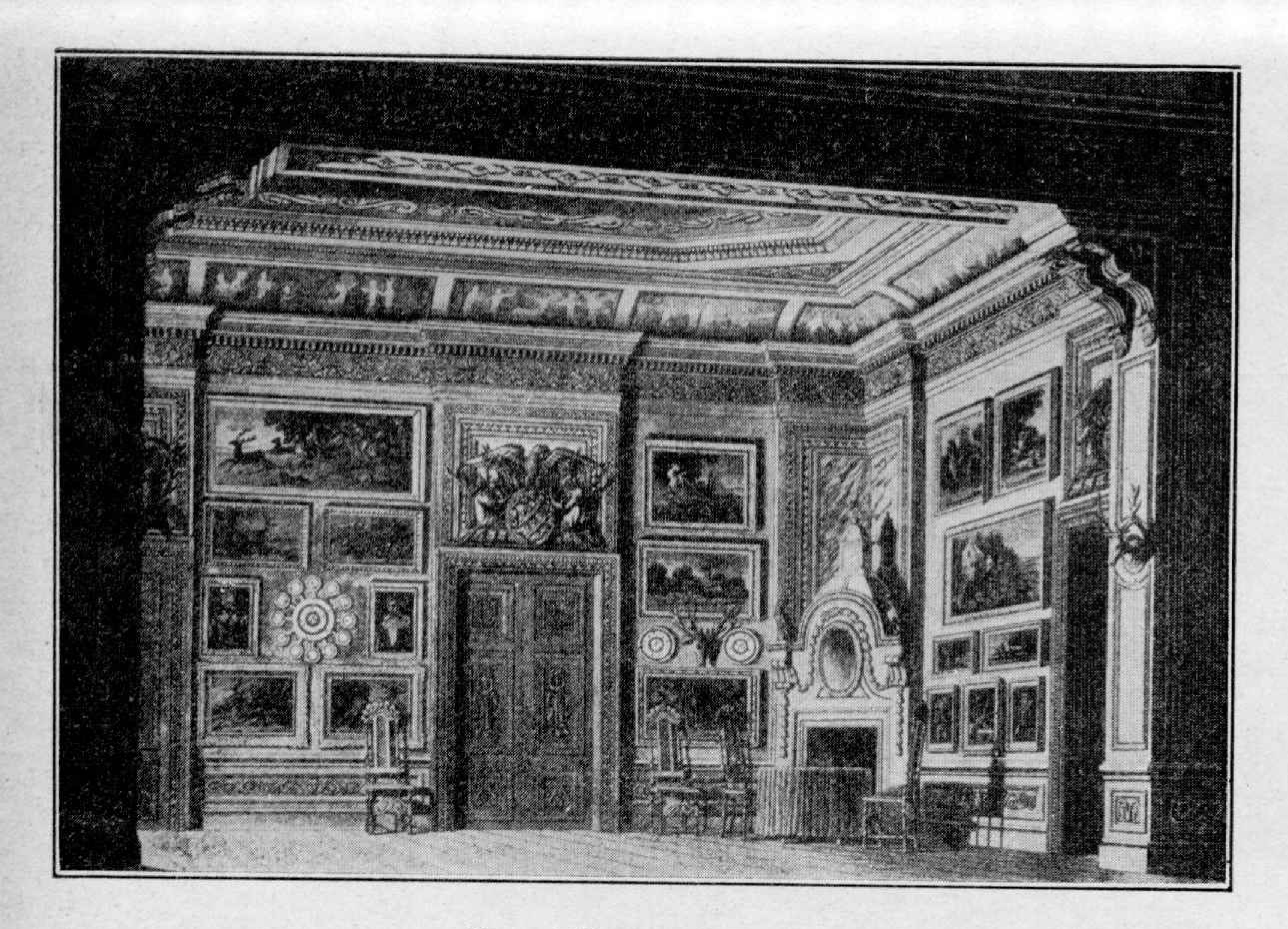

Eduard Bornschein


Johannes Günther

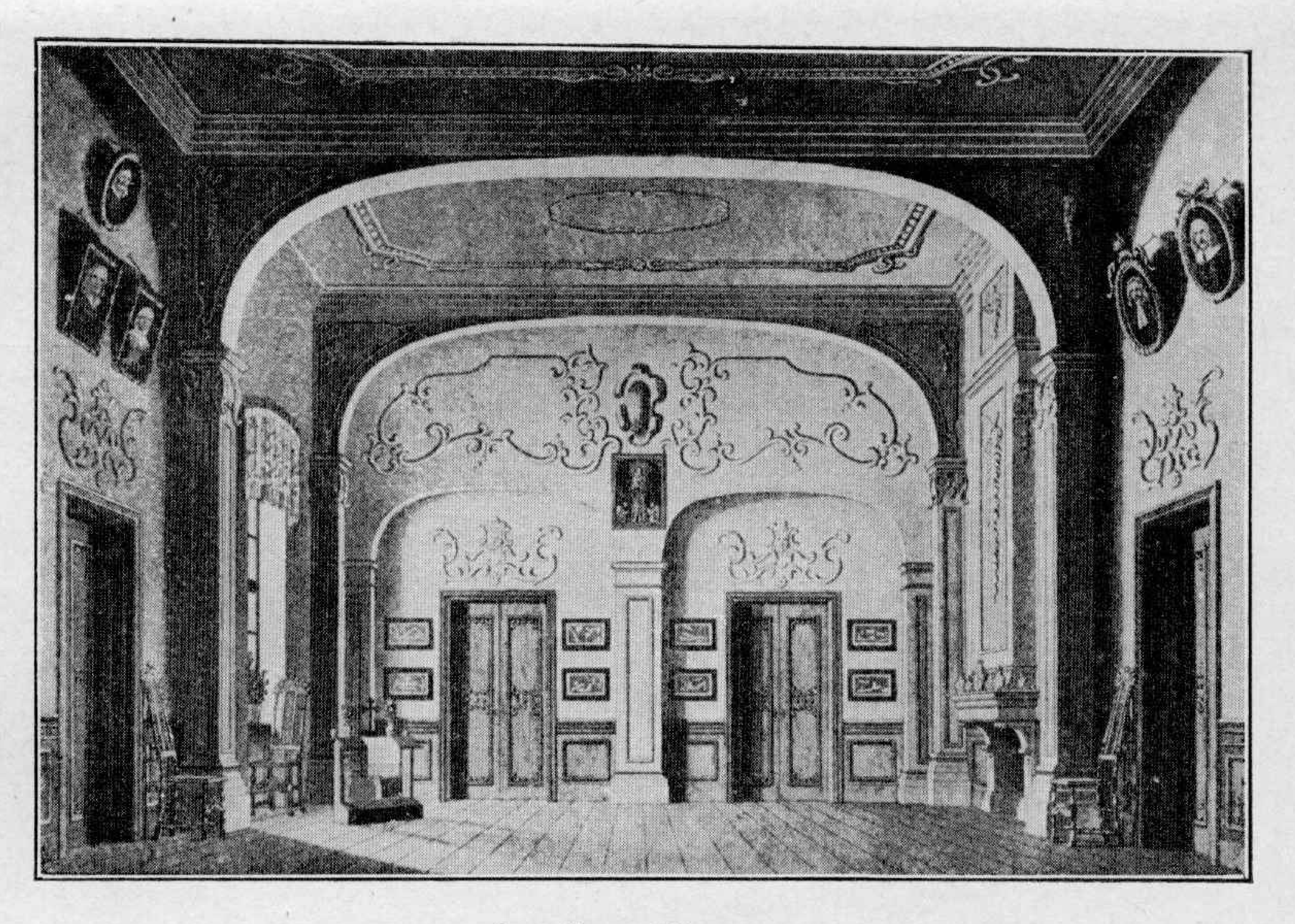

Professor Dr. Hans Krill, Inhaber von Max Hesses Verlag


Johannes Schüler

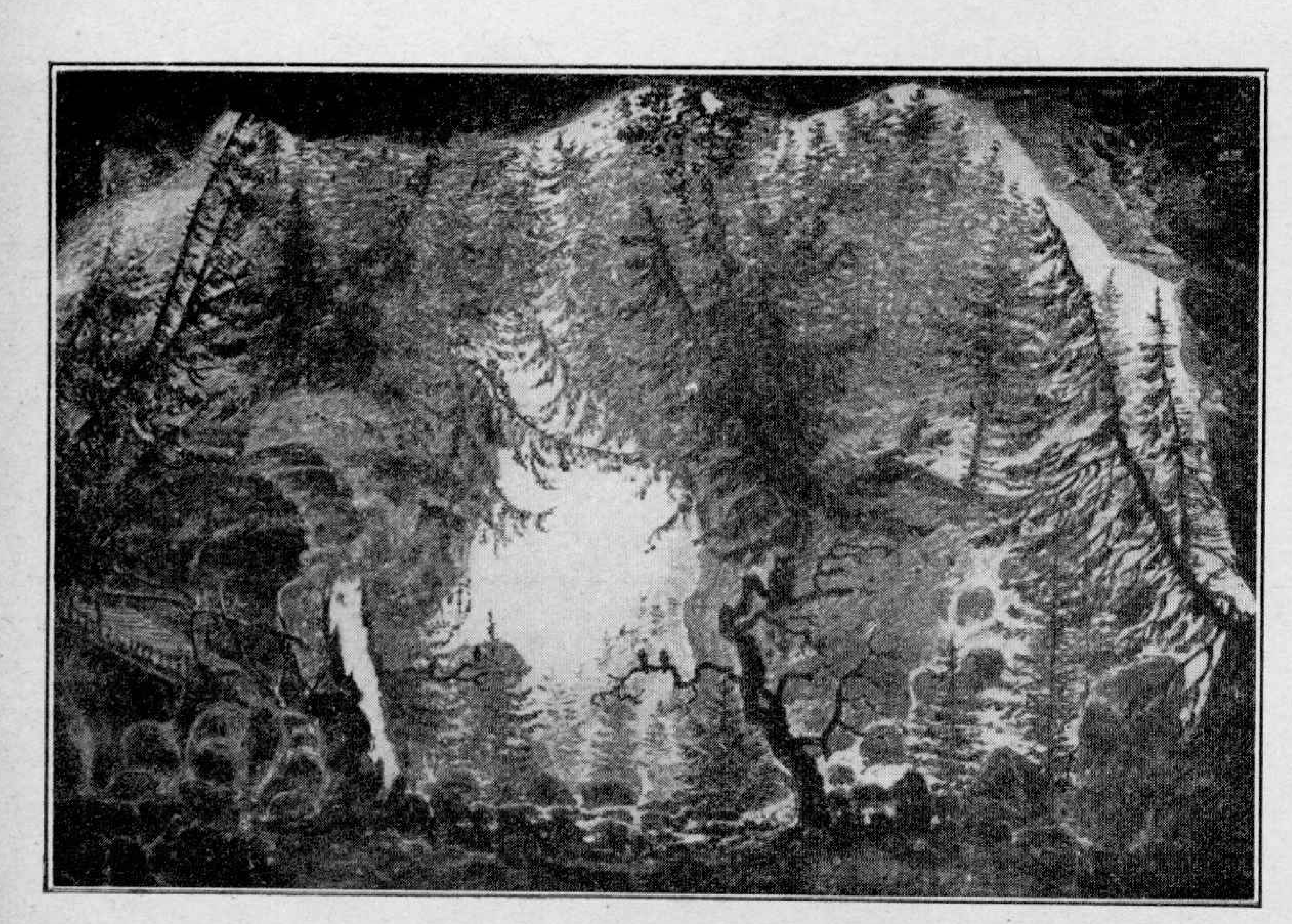

Werner Ladwig †



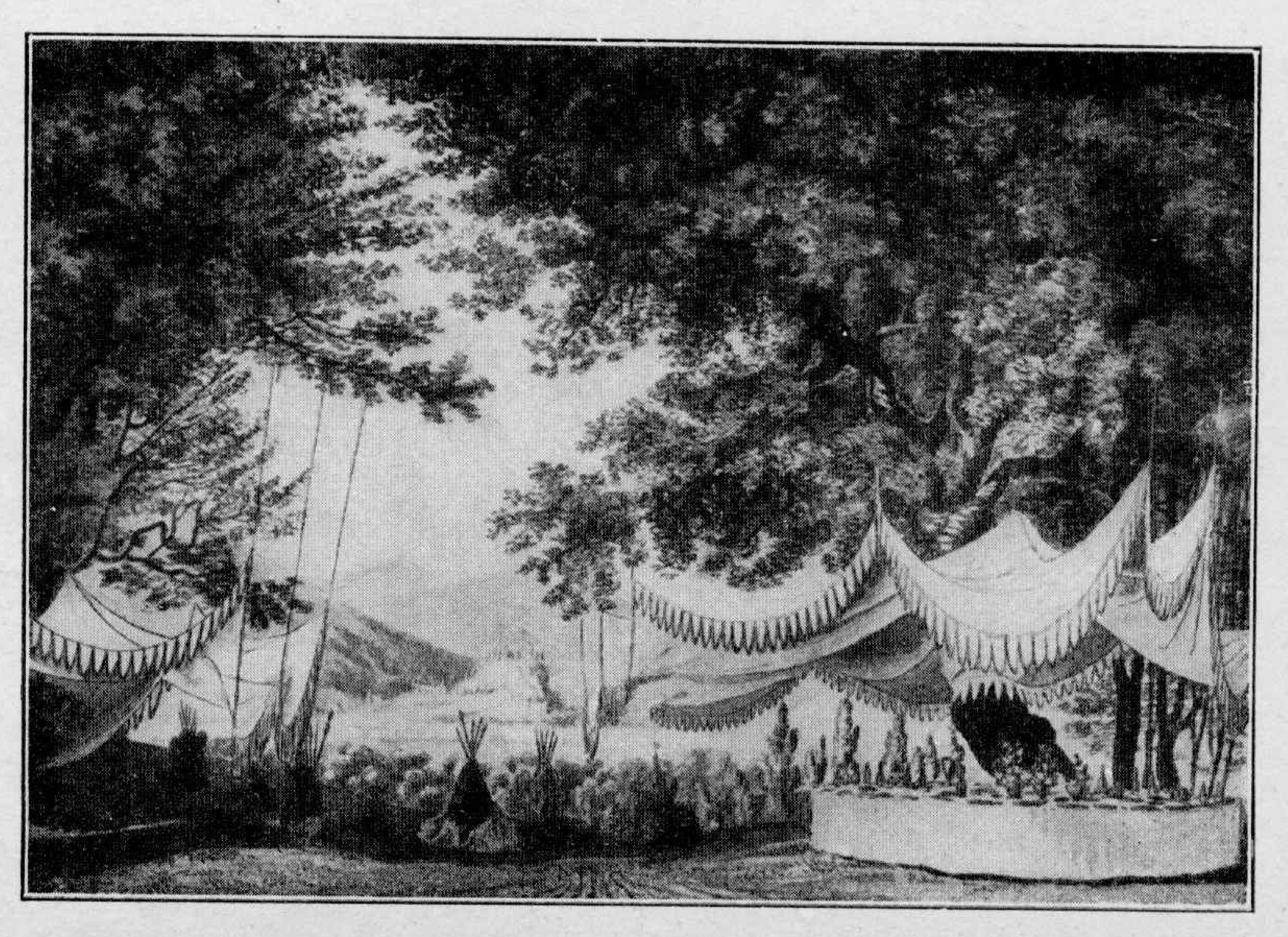
Das Försterzimmer



Agathes Zimmer

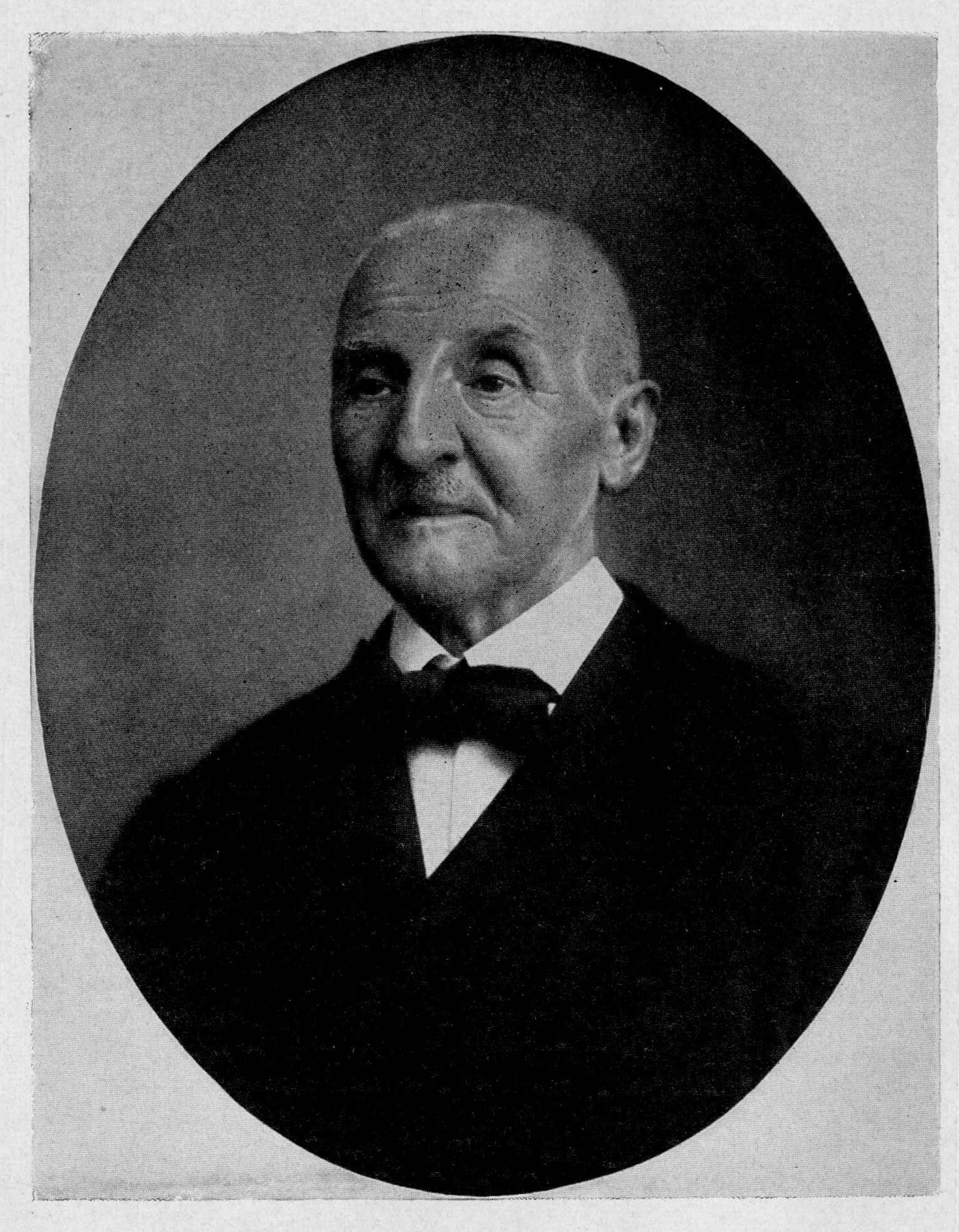


Die Wolfsschlucht
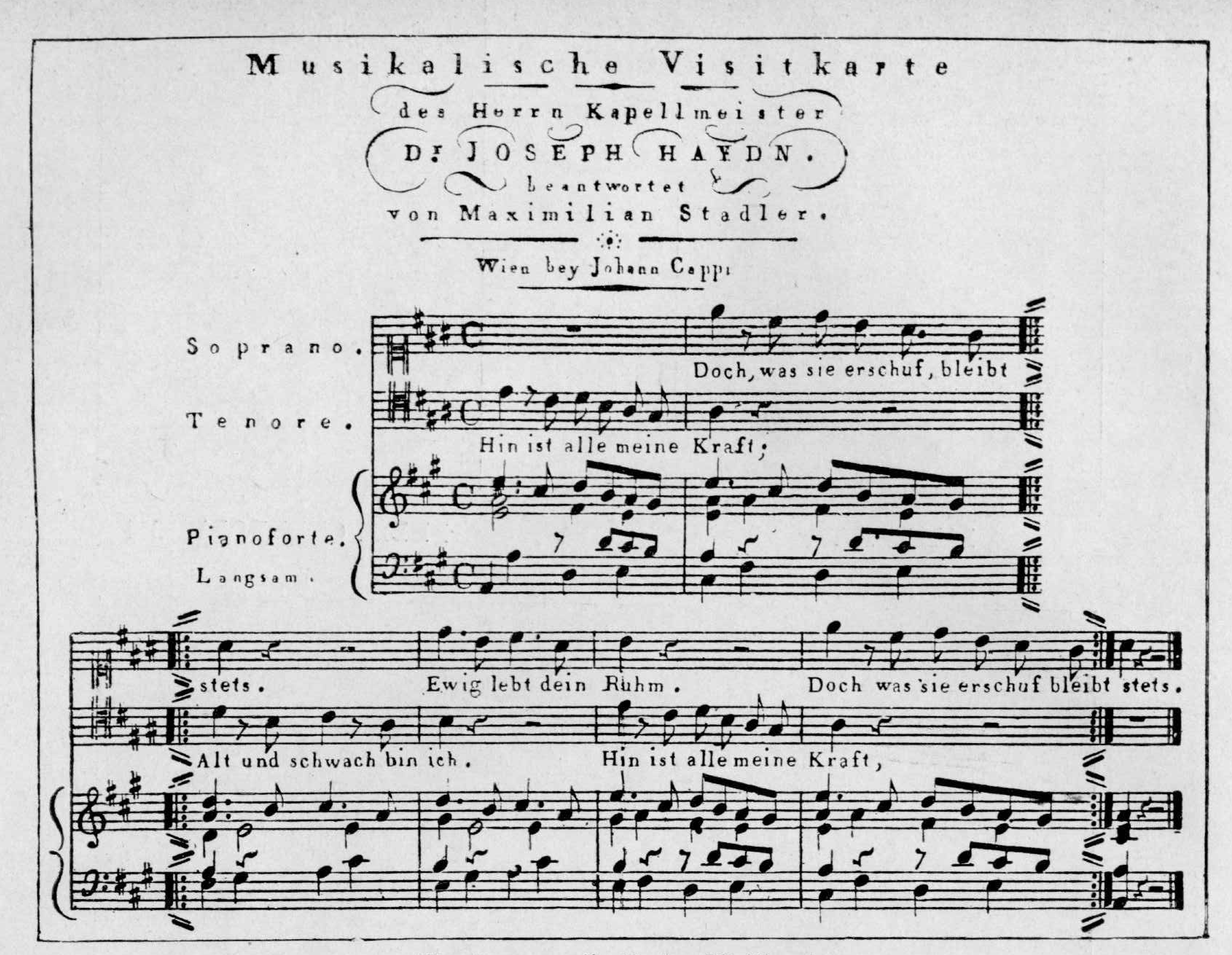


Wald mit fürstlichem Jagdzelt

Bühnenbilder von Gropius zur Uraufführung des »Freischütz« in Berlin 1821



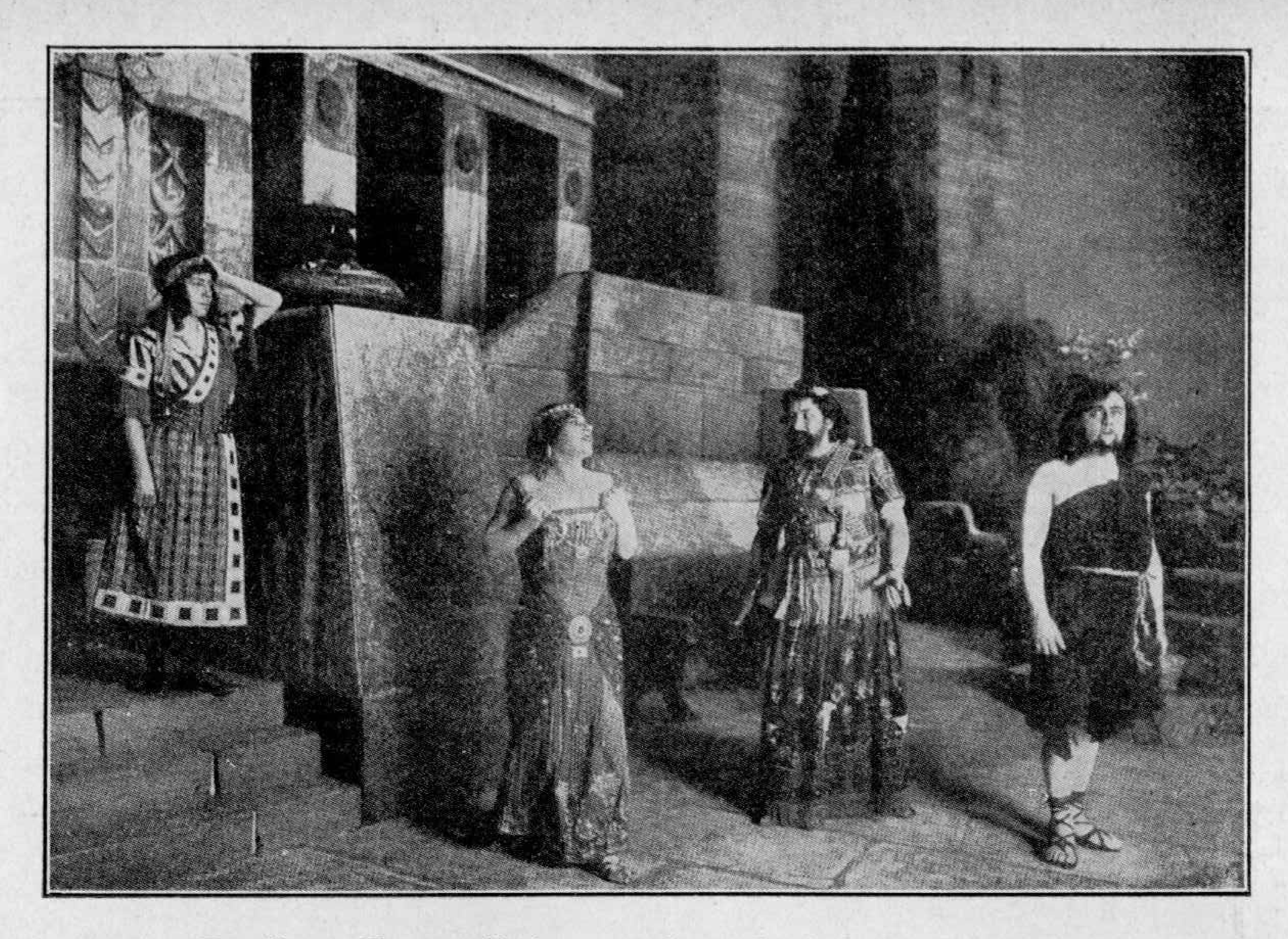
ANTON BRUCKNER, Photographie von J. Löwy



Haydns musikalische Visitkarte



Joseph Haydns Sterbezimmer in Wien



Berliner Erstaufführung der »Salome« (1906)
Marie Goetze Destinn Kirchhoff Bapt. Hoffmann



Berliner Generalprobe zu »Elektra« (1909)
Marie Goetze Thila Plaichinger Rich. Strauß



Lola Artôt de Padilla als Oktavian



Paul Knüpfer als Lerchenau

Berliner Generalprobe zum „Rosenkavalier“ (1911)

Knüpfer Hempel Henke Rothauser



Berliner Generalprobe zu »Ägyptische Helena« (1928)

Gutheil-Schoder · Laubenthal · Maria Müller · Rich. Strauß · Guszalewiz · Schorr



Skizze zu »Ägyptische Helena« I. Akt (Sturm)
von P. Aravantinos



Wilhelm Friedemann Bach
Zeichnung von P. Gülle (Staatsbibliothek Berlin)

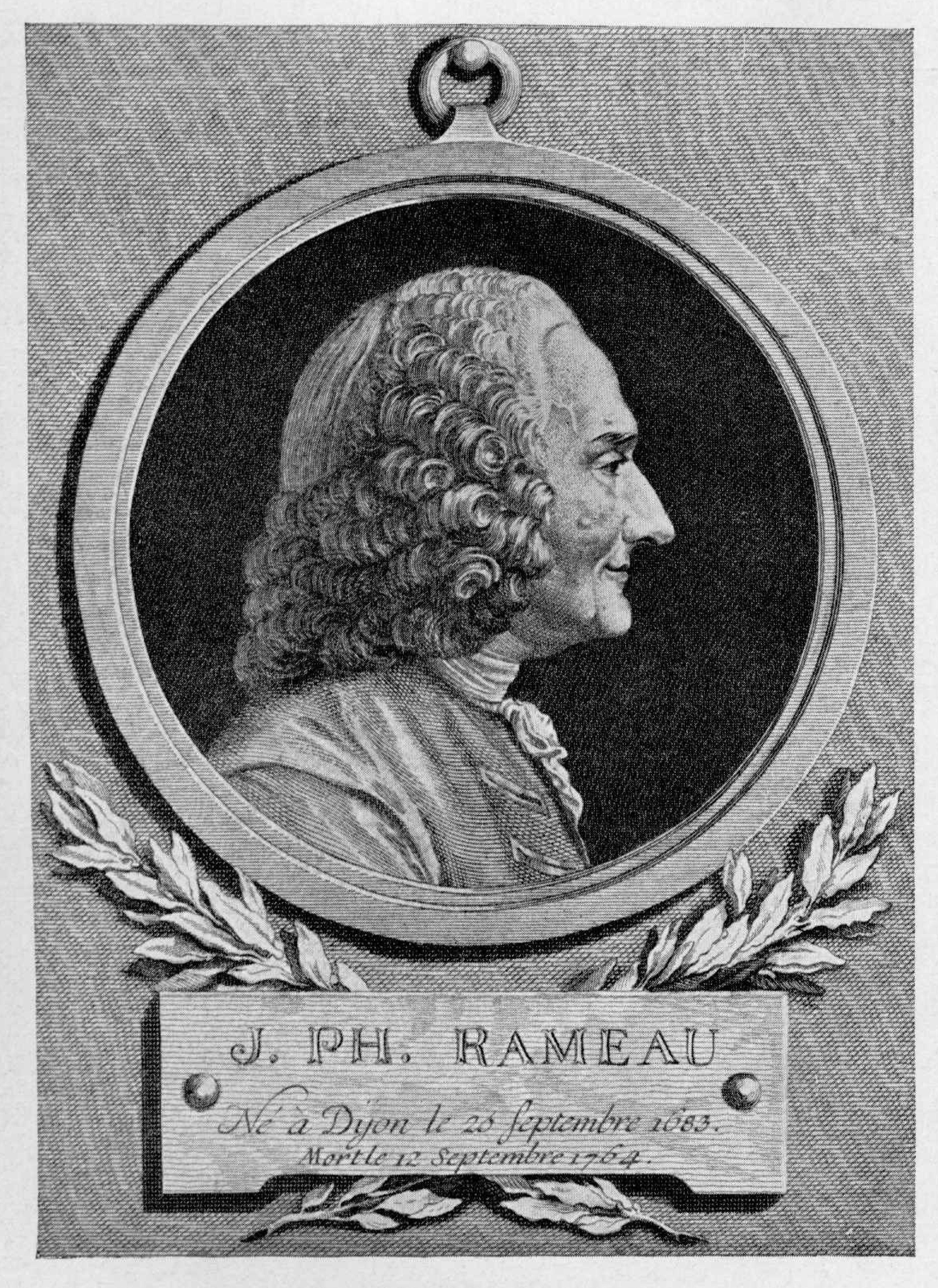


Bühnenbild von der Uraufführung Dortmund
Szenenentwurf von Dr. Fritz Mahnke



Bühnenbild von der Uraufführung Frankfurt a. M.
Entwurf Ludwig Sievert

Zu Dransmanns Oper »Münchhausens letzte Lüge«



Jean Philippe Rameau

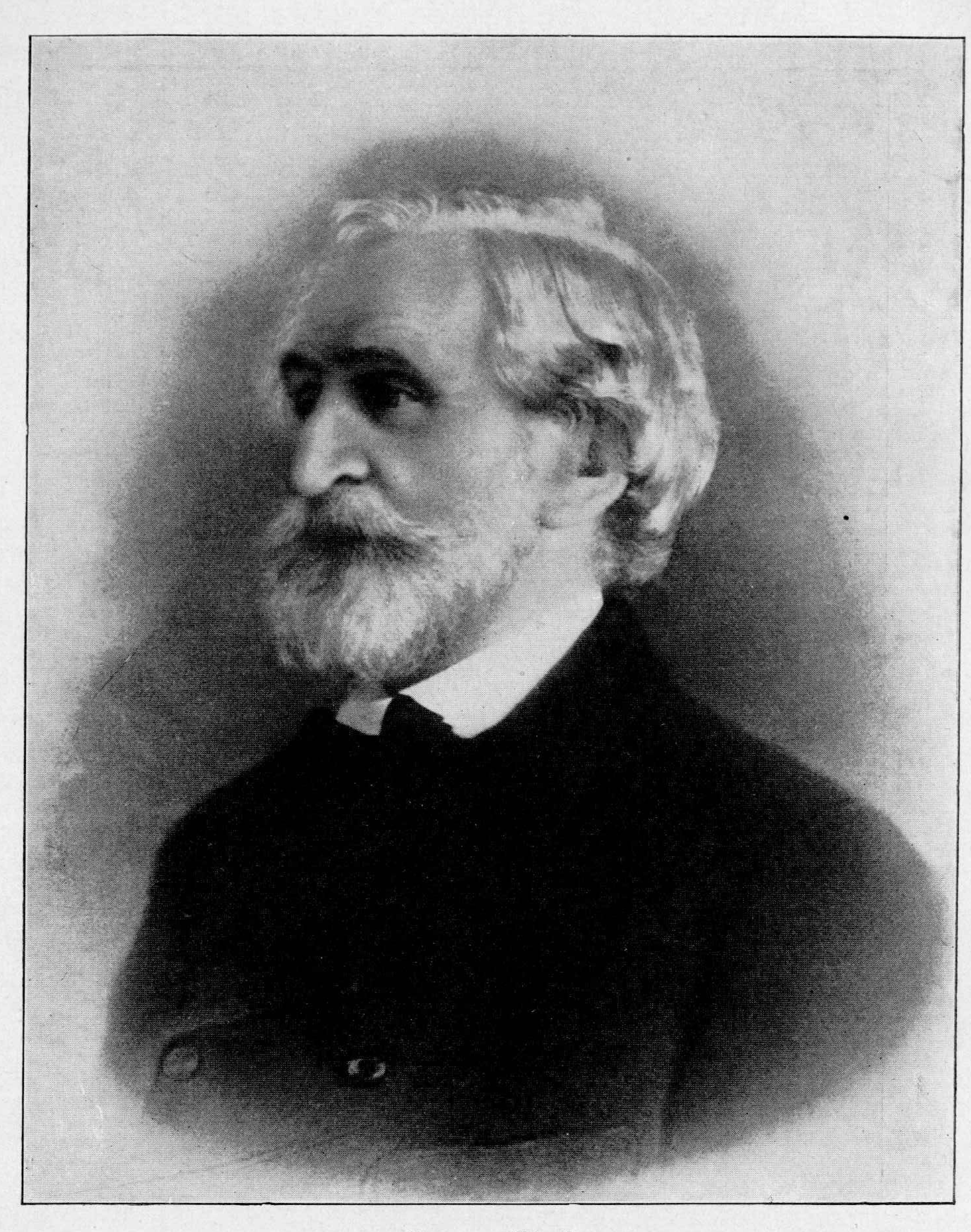
Johann Adolph Hasse



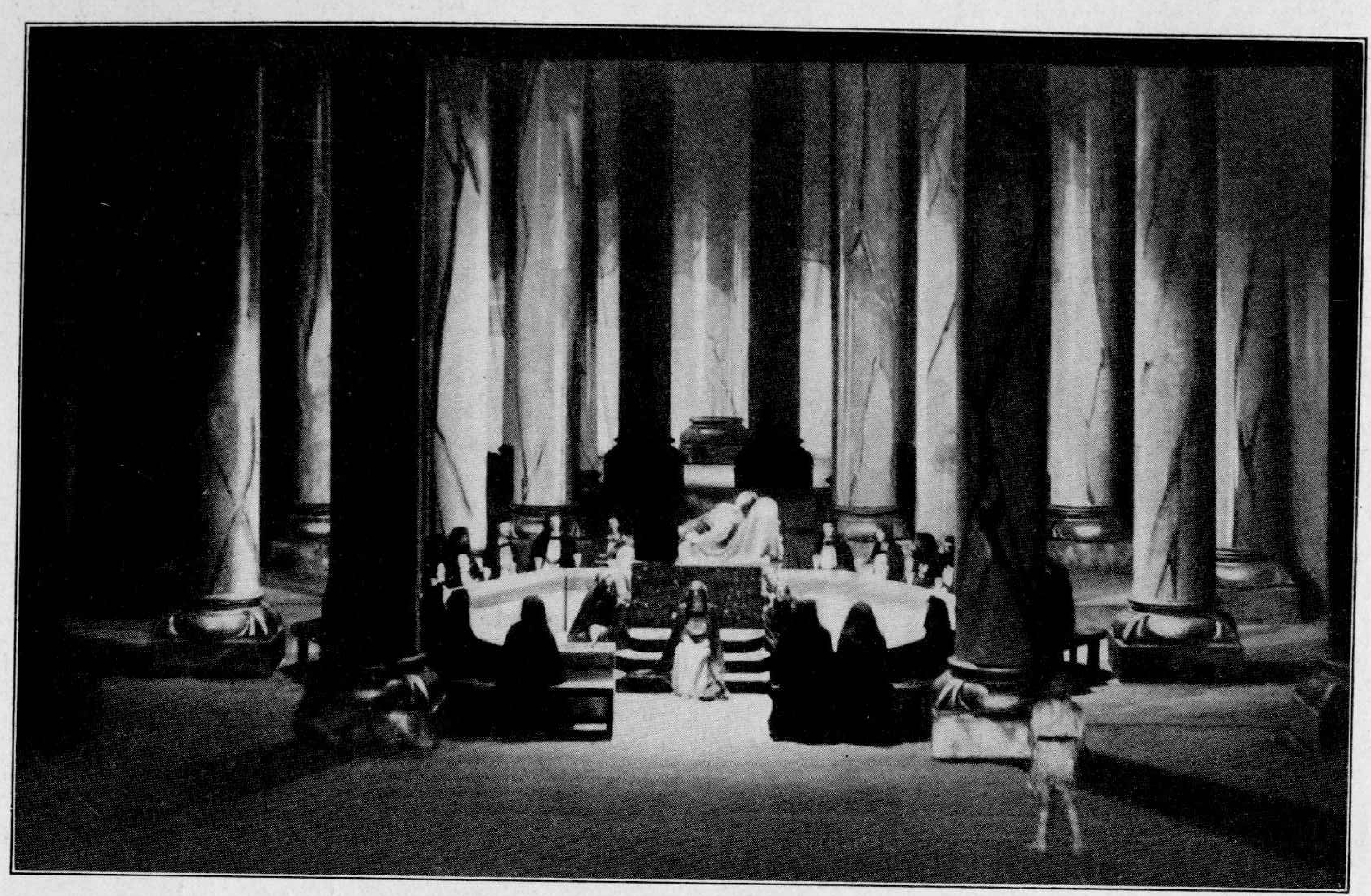
DIE ERÖFFNUNG DER KULTURPOLITISCHEN SITZUNG
(Von rechts nach links: *Hanns Johst;* Dr. *Walter Stang*, der Leiter der NS-Kulturgemeinde; *Carl Maria Holzapfel* (stehend); Stabsleiter *Gotthard Urban; Friedrich W. Herzog; Schulte-Strathaus*)



Aus dem Spiel »JUNGE GEFOLGSCHAFT« der HJ auf der Wartburg-Waldbühne

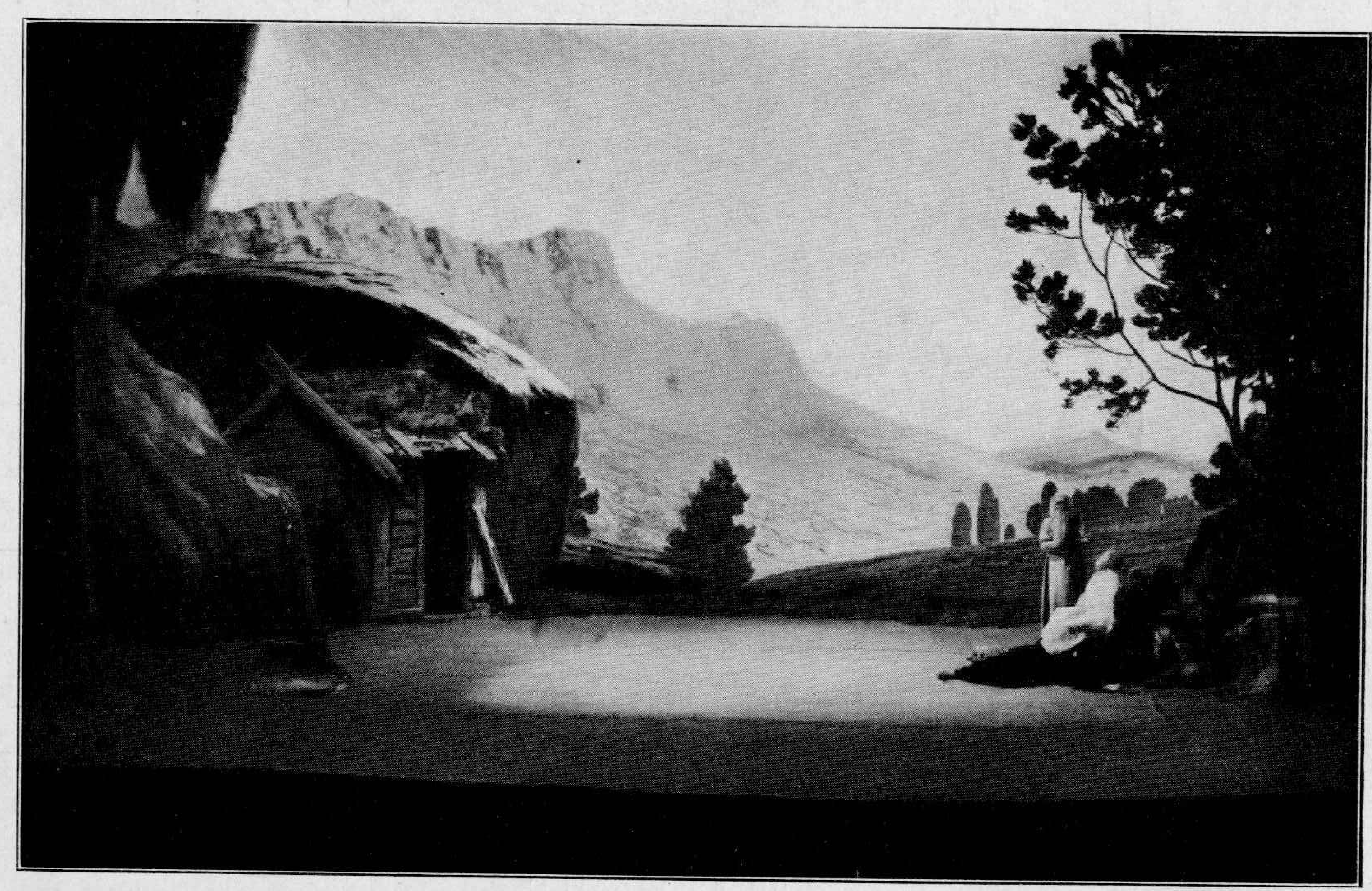


Giuseppe Verdi



phot. Weirich

»Parsifal« — Gralstempel



phot. Weirich

»Parsifal« — Blumenaue